B Sandb.
610
2

B. Sonolb. 610 (2

Riemann

Bayerische Staatsbibliothek
<3665569453001 7

B. Sandb. 610 (2 Riemann

B. Sandb.

610
-2-

Max Hesse's illustrierte Katechismen.

No. 19.

Katechismus

der

Fugen-Komposition

(Analyse von J. S. Bachs
„Wohltemperiertem Klavier" und „Kunst der Fuge")

von

Dr. Hugo Riemann.

15H

Zweiter Teil.

Bayerische Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Leipzig.
Max Hesse's Verlag.

Von **Max Hesse's illustrierten Katechismen** erschienen bisher:

1. Riemann, Katechismus der Musikinstrumente (Instrumentationslehre).

Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Systematische Klassifizierung und detaillierte Einzelbeschreibung (mit Abbildungen) der gebräuchlichen Orchester-Instrumente, nebst Anweisung für die jeden angemessene Schreibweise; ästhetische Charakteristik jedes Instruments, Anleitung zur Kombination der Klangfarben unter Beigabe kurzer Litteraturbeispiele.

2. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. I. Teil. (Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift.)

Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

3. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. II. Teil. (Geschichte der Tonformen.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M. Beide Teile in 1 Band gebunden 3,50 M.

Für den Unterricht in Musikbildungsanstalten und zum Selbstunterricht. 1. Teil: a) Geschichte der Musikinstrumente; b) Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. 2. Teil: c) Geschichte der Tonformen (mit Tonkünstlerbiographien). Jede der drei Abteilungen (a, b, c) durchläuft selbständig die drei Epochen: Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Die Fassung ist eine gemeinverständliche, der Inhalt aber im Verhältnis zum Umfang ein sehr reicher und ins Spezielle gehender, eine Sammlung einer größeren Zahl selbständiger Einzel-Abhandlungen.

4. Riemann, Katechismus der Orgel (Orgellehre.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Eingehende Beschreibung der einzelnen Teile der Orgel (Klaviatur und Registrierung, Pfeifwerk, Gebläse, Regiewerk) mit systematischer Klassifikation und Charakteristik der einzelnen Stimmen, Anleitung zur Registrierung, Winke für Instandhaltung der Orgel, Gesichtspunkte für Disposition einer neuen Orgel mit einer großen Zahl von Dispositionen alter und neuer Orgeln.

5. Riemann, Katechismus der Musik (Allgemeine Musiklehre). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Die einzelnen Kapitel sind: I. Tongebiet und Notenschrift. II. Intervalle, Akkorde, Tonart, Modulation. III. Metrik, Rhythmik, Phrasierung. IV. Kontrapunkt und Imitation. V. Angewandte Komposition (Stil, Instrumentation, Formenlehre). Der Inhalt ist allgemein orientierend, für das Gebiet der Elementar-Musiklehre aber eingehend und grundlegend für die Spezial-Schulwerke (Harmonielehre 2c.).

6. Riemann, Katechismus des Klavierspiels. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Beschreibung des Klaviers (Mechanisches), Anleitung zur Gewinnung einer soliden Spielweise, korrekten Anschlags und logischen Fingersatzes (Technisches) und Darlegung der Gesetze des Vortrags (Ästhetisches).

7. Dannenberg, Katechismus der Gesangskunst. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Das ist unstreitig eines der besten Werke, das über die Gesangskunst in so inhaltsreicher und bündiger Weise vorhanden ist und verdient allgemeine Verbreitung.

(Litteraturblatt.)

Ein vorzügliches Hilfsmittel und durchaus empfehlenswert.

(Blätter für litterar. Unterhaltung.)

8. Riemann, Katechismus der Kompositionslehre. I. Teil. (Formenlehre.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

B. Sondb. 610 (2

Max Hesse's illustrierte Katechismen.
No. 19.

Katechismus
der
Fugen-Komposition

(Analyse von J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“
und „Kunst der Fuge“)

von

Dr. Hugo Riemann.

Zweiter Teil.

Leipzig,
Max Hesse's Verlag.
1891.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Holzfreies Papier.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Inhalt.

Erster Teil:

Seite

Vorwort V

Analyse sämtlicher Präludien und Fugen des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers in chromatischer Folge der Tonarten (C-dur, C-moll, Cis-dur, Cis-moll, D-dur, D-moll, Es-dur, Es-moll, E-dur, E-moll, F-dur, F-moll, Fis-dur, Fis-moll, G-dur, G-moll, As-dur, Gis-moll, A-dur, A-moll, B-dur, B-moll, H-dur, H-moll) . . . . . 1—178

Zweiter Teil:

Analyse sämtlicher Präludien und Fugen des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers in derselben Folge wie im ersten Teil . . . . . 1—215

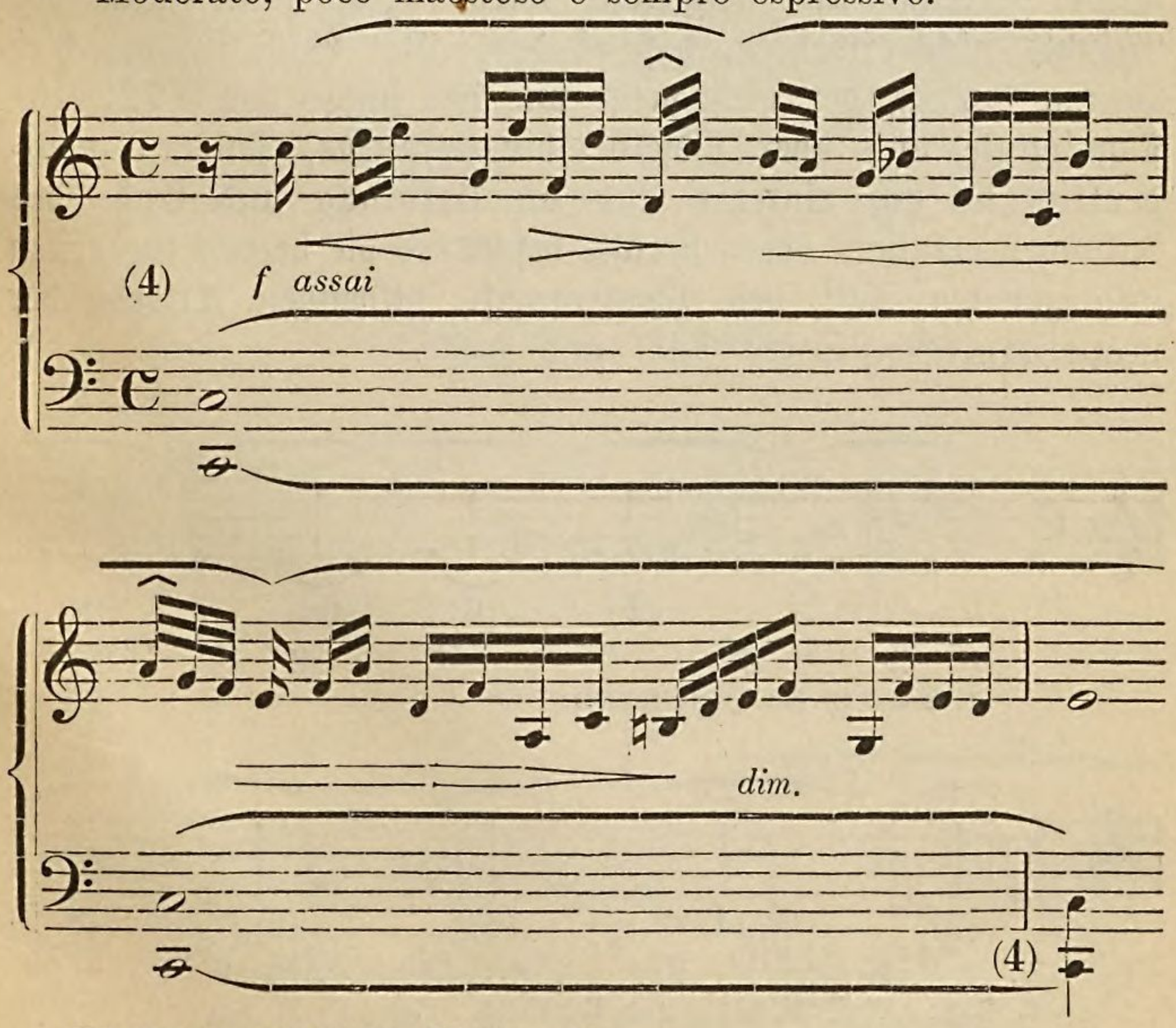
Alphabetisches Sachregister zum 1.—2. Teil 216

II. 1.

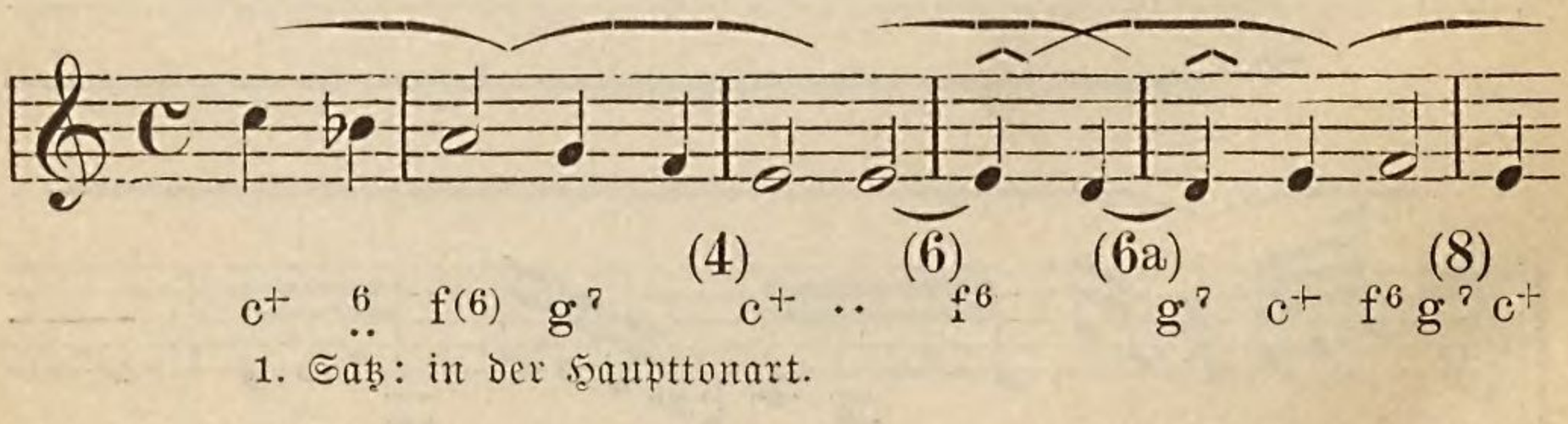
Präludium und Fuge C-dur.

Ungleich großartiger, pompöser als das C-dur-Präludium des ersten Teils ist das in derselben Tonart stehende den zweiten Teil eröffnende. Mag es sein, daß es nur eine Überarbeitung und Erweiterung eines älteren Stückes ist (Spitta II, 663); jedenfalls schien die ältere Skizze in ausgeführter Gestalt Bach würdig, an die Spitze des Gegenstücks seines großen Jugendwerkes gestellt zu werden. Gewaltig holt das über doppeltem Pedaltone (Cc) einsetzende Hauptmotiv aus:

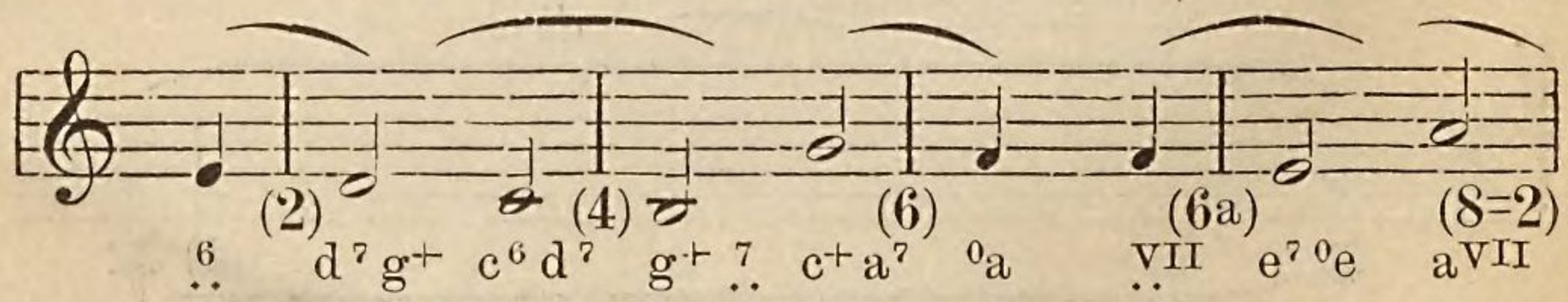
Moderato, poco maestoso e sempre espressivo.



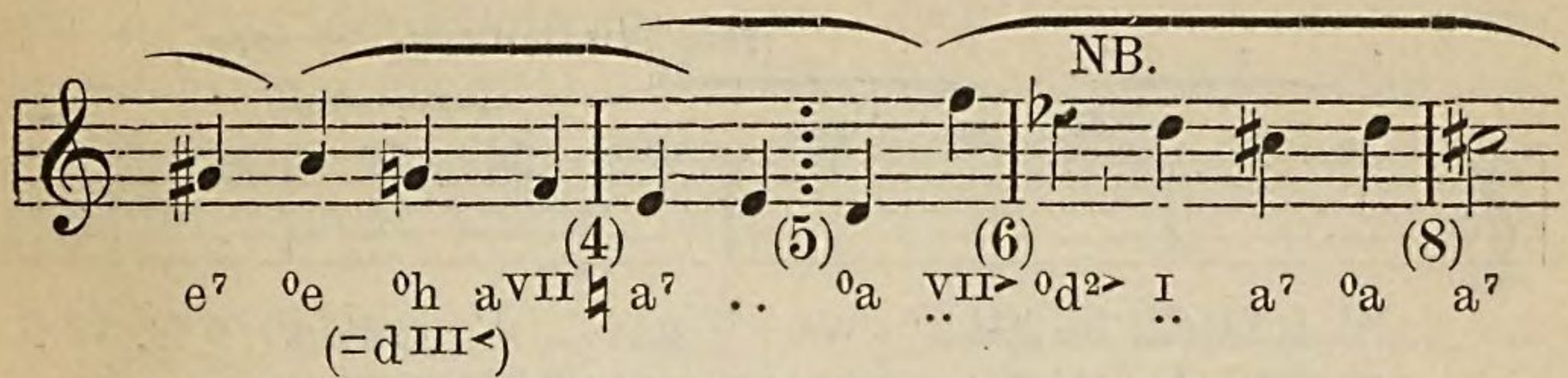
Das ganze aus acht Sätzen mit einigen wenigen Einschaltungen und Schlußbestätigungen bestehende Stück ist durch freie an vier Stimmen verteilte Weiterspinnung der Motive dieses einleitenden Halbsatzes entwickelt. Bemerkenswert und sogleich einen Gegensatz gegen alle Präludien des ersten Teils bildend ist die Kongruenz der ersten und zweiten Hälfte des Stückes nach Art der Sonatenform, die fast notengetreue Wiederholung des Hauptinhaltes mit veränderter Tonart; dieselbe ist um so merkwürdiger, als der Weg, den die Modulation nimmt, keineswegs ein derartiger ist, daß er bei der Transposition in die Quarte (Unterdominante), welche Bach für die Wiederholung zum Ausgange nimmt, zum Abschluß in der Haupttonart führen mußte. Vielmehr hat der erste Teil selbst eine so ausgesprochene Tendenz zur Unterdominante, daß die Transposition zu ganz auffallenden vertieften Unterdominantwirkungen führt. Natürlich ist die Modulation gegen das Ende so geführt, daß dennoch die Haupttonart wieder erreicht und festgesetzt wird. Ich kann mich des Gefühls nicht erwehren, daß es der „alte“ Bach ist, der hier zu uns spricht, der nicht mehr wie der junge von 1722 zur Dominante und über dieselbe hinausstürmt, sondern nachdenklich in sich einkehrt und an Ursprung und Ende des Irdischen erinnert (man beachte besonders die beiden im ersten und zweiten Teil den Knotenpunkt bildenden Akkorde der neapolitanischen Sexte ($^{0}d^{2-}$ und $^{0}g^{2-}$).



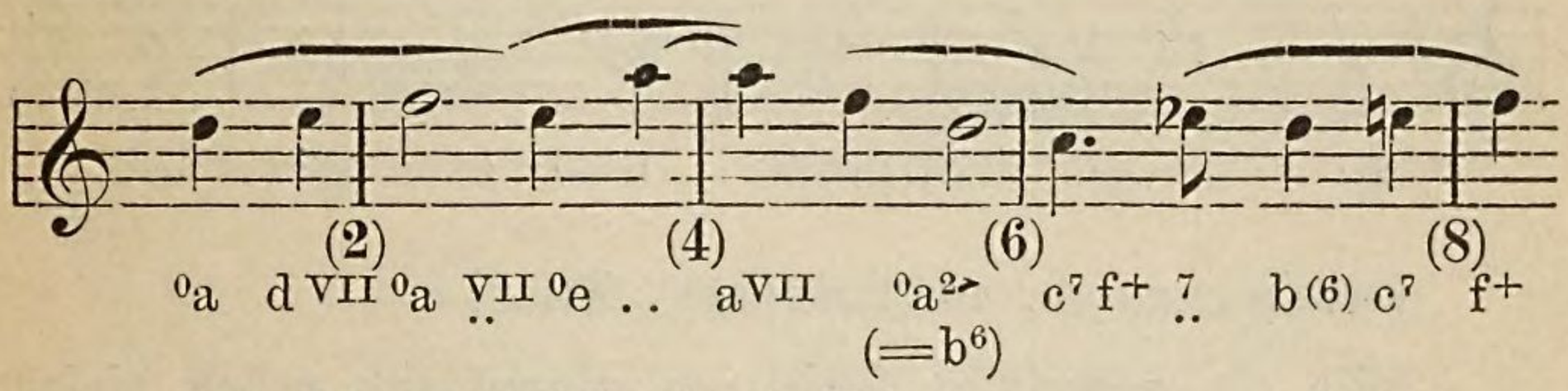
1. Satz: in der Haupttonart.



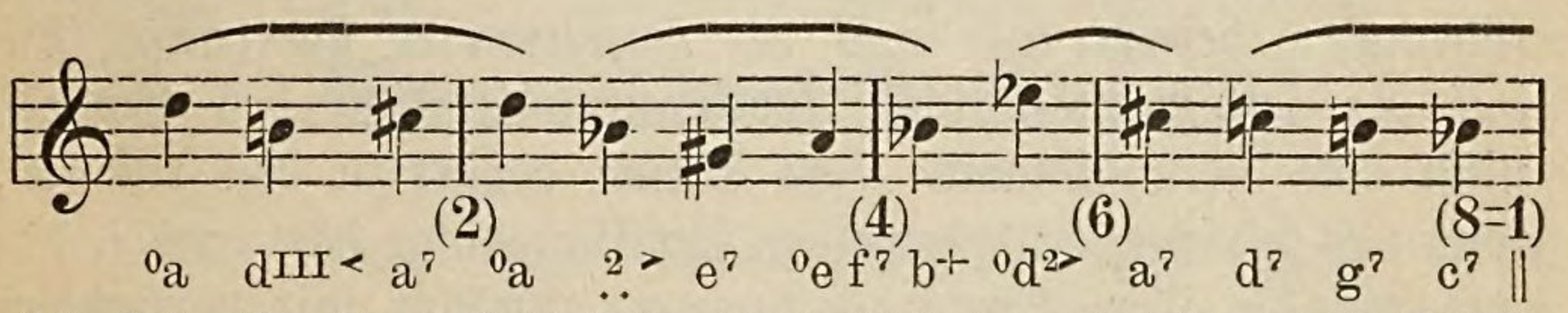
2. Satz: zur Dominante und Parallele.



|| 3. Satz: zur Parallele der Unterdominante (D-moll).

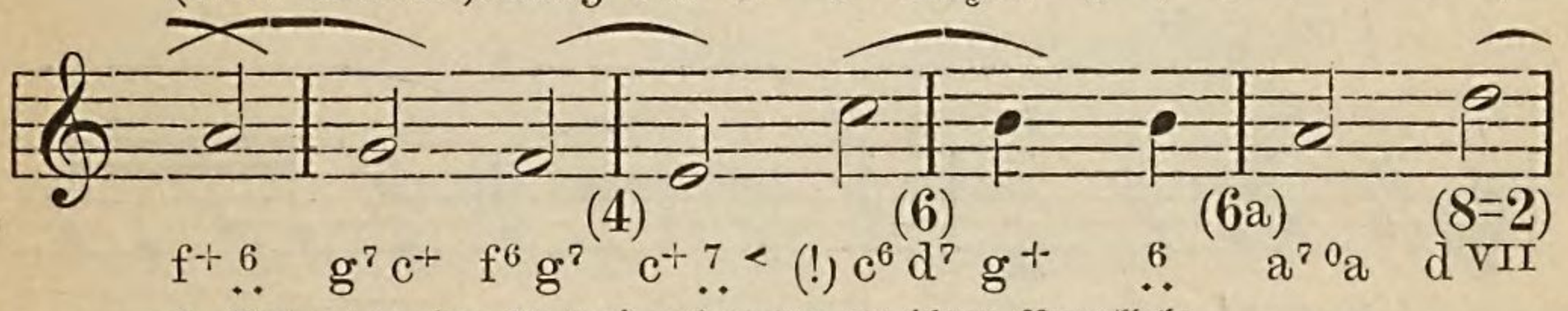


|| 4. Satz: zur Unterdominante (F-dur).



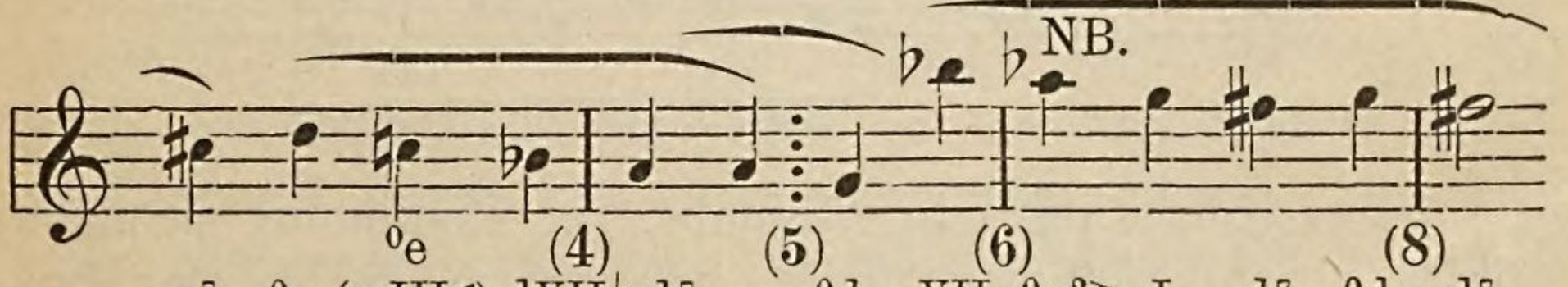
|| 5. Satz: über die zweite Unterdominante (B-dur) zur Unterdominante (F-dur).

(NB. Wiederholung des 2.—4. Satzes . . . . . .

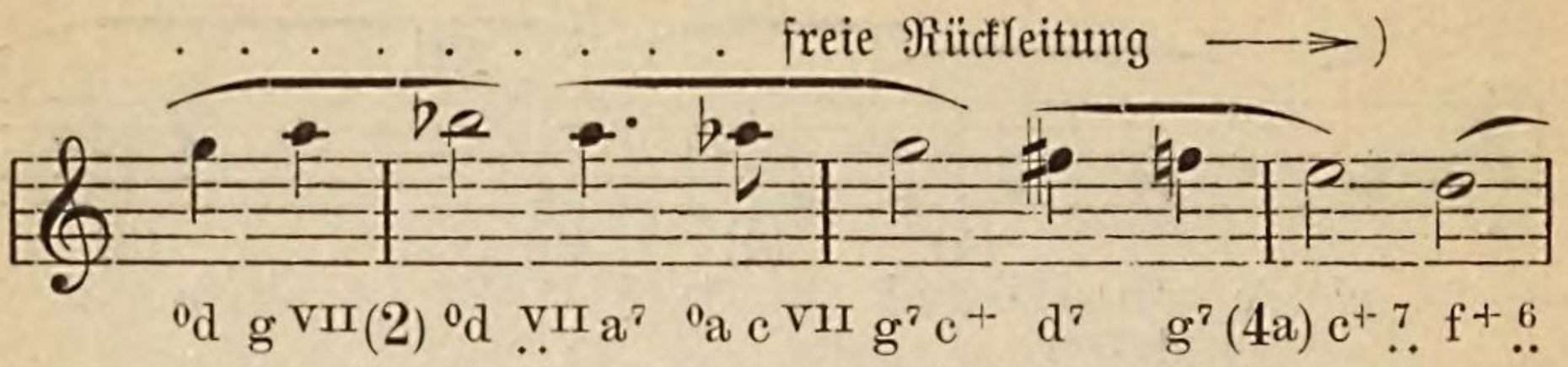


6. Satz: von der Unterdominante zu ihrer Parallele.

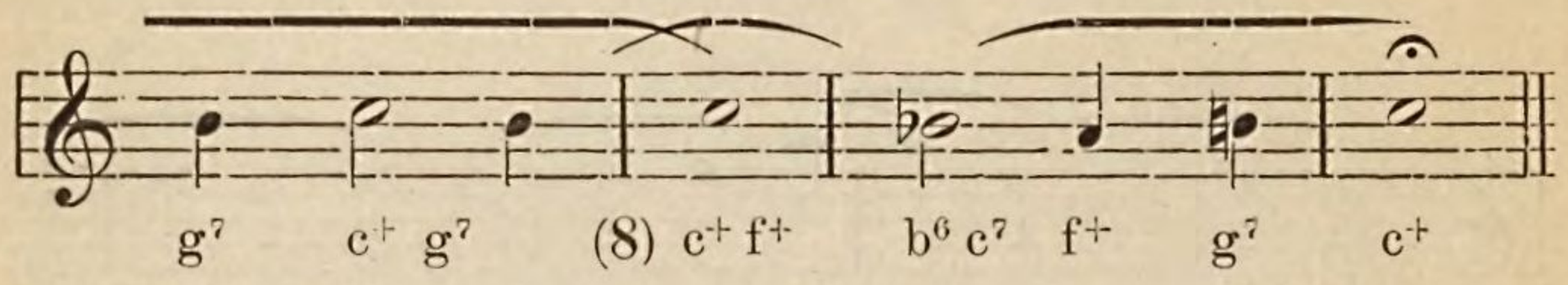
. . . . . .



7. Satz: zur Parallele der zweiten Unterdominante (G-moll).

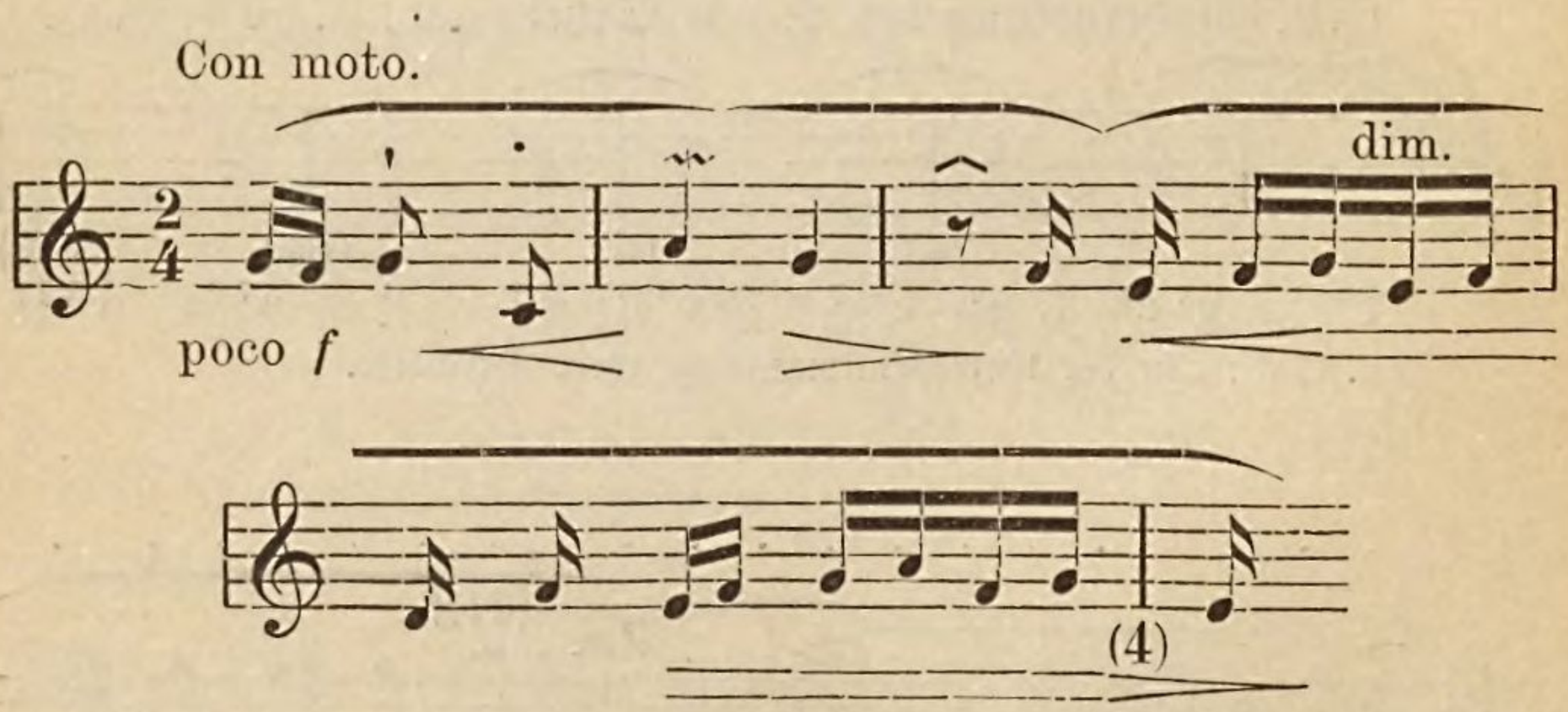


8. Satz: über die Unterdominante zur Haupttonart zurück.



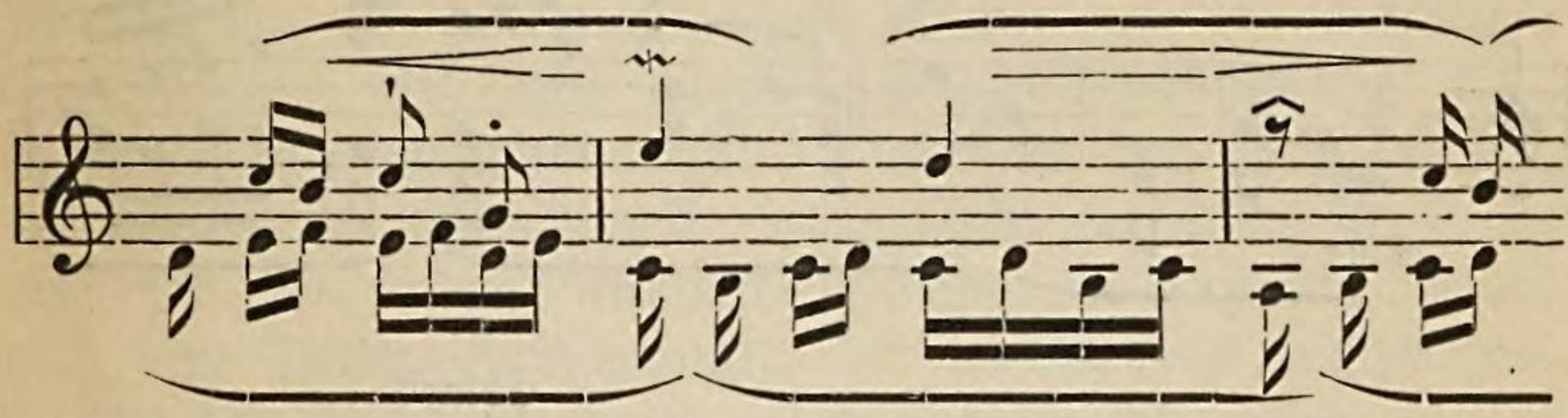
Gewiß ein sehr merkwürdiges Stück!

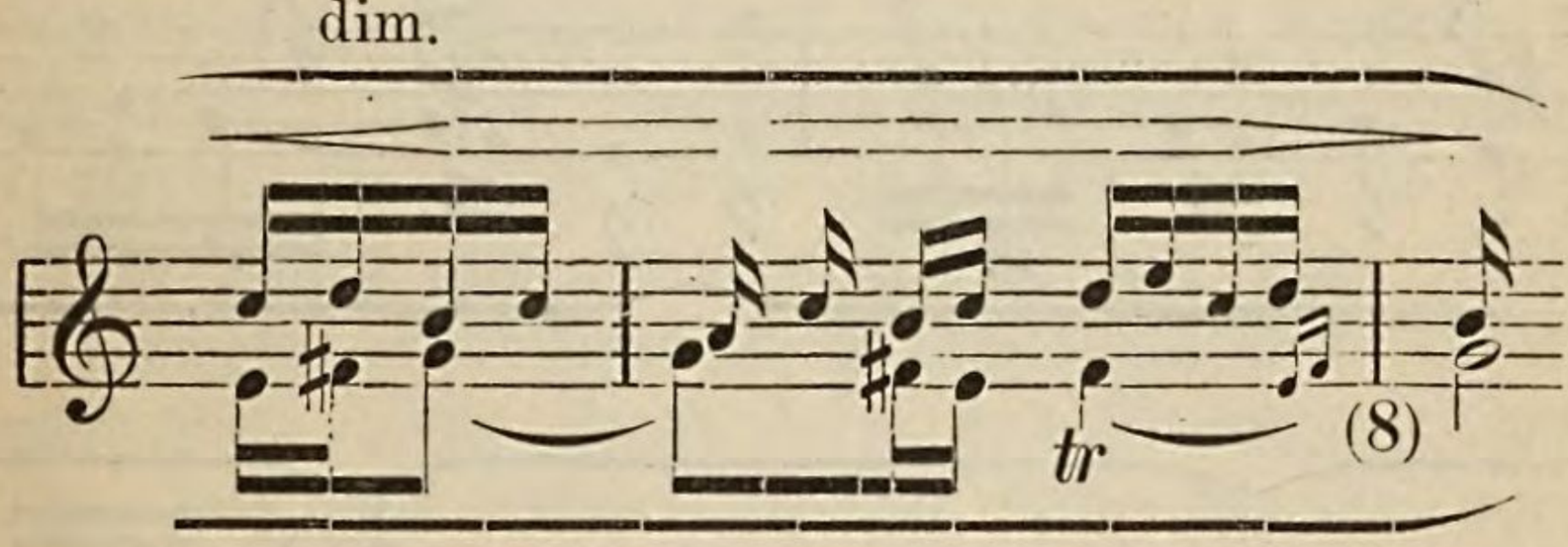
Wie ein harmloses Spielzeug nimmt sich neben diesem Präludium die zwar nicht kurze aber dennoch nur sehr kleine dreistimmige Fuge aus, die eigentlich nur aus zwei Durchführungen besteht und aus der Haupttonart überhaupt (bis auf die selbstverständliche Dominantmodulation des Comes) nicht recht herauskommt. Das Thema gehört zu den ruhigen, sofern es sich innerhalb derselben Dreiklangslage hält (vgl. I. 11) und um die Terz herum balanciert, zunächst mit versuchtem Aufschwung, dann aber in musikalischen Kleinkram sich verzettelnd:



Der Comes löst seine Aufgabe, zur Dominante zu modulieren, in der üblichen Weise, daß er zunächst in der Harmonie der Tonika einsetzt (mit verziertem c statt d, g — c

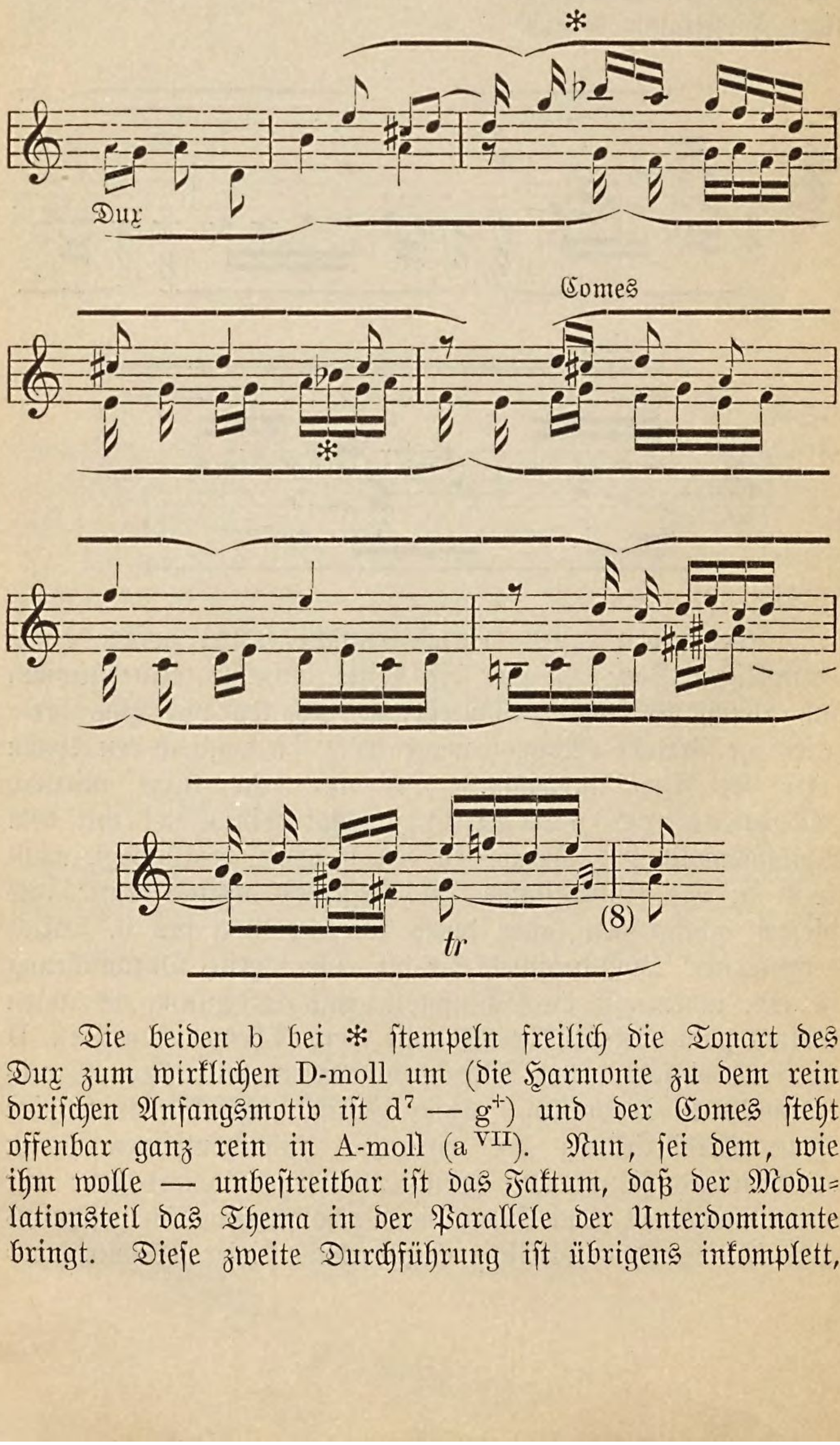
mit c — g beantwortend), dann aber zur strengen Quintbeantwortung übergeht. Der Gegensatz wächst wächst aus der bewegten zweiten Hälfte des Themas als deren natürliche Fortsetzung heraus:





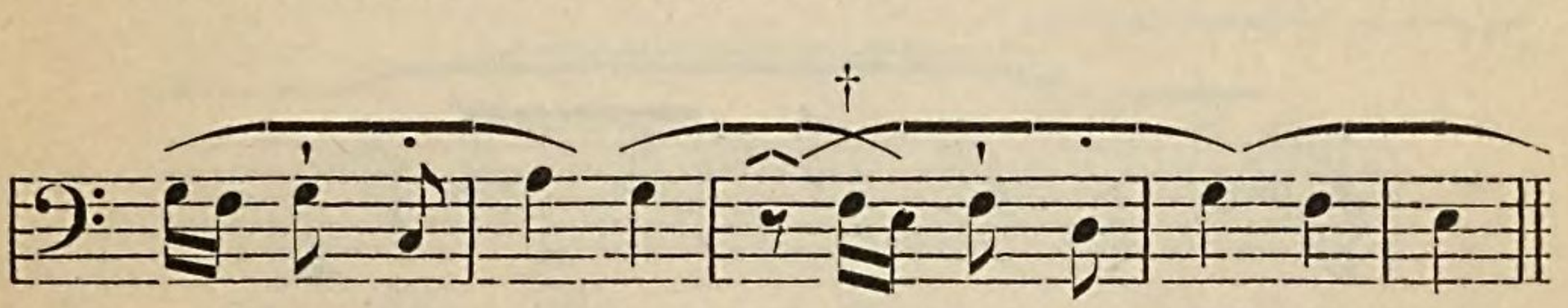
Die beiden ersten Thema-Einsätze füllen gerade einen achttaktigen Satz; da aber die dritte Stimme (Unterstimme) sich gleichfalls sofort anschließt, so erhalten wir eine dreigliedrige Periode (Nachsatz wiederholt), die zugleich den ersten Teil der Fuge ausmacht. Der nur sehr kurze mittlere (Modulations-)Teil treibt zunächst sein Spiel mit dem Anfangsmotiv des Themas in den beiden Oberstimmen, während in der Unterstimme der Gegensatz weiter läuft; aus diesem achttaktigen (aber durch Wiederholung des 6. Taktes erweiterten) Zwischenspiele wächst eine zweite Durchführung heraus, indem auf die Schlußnote (mit Umdeutung des achten Taktes zum ersten) der Alt mit dem Thema (Dux) in D dorisch einsetzt; ihm folgt der Sopran mit dem Comes ebenfalls in D dorisch. Ohne Zweifel schwebte Bach eine solche Hereinziehung des einst so hochbedeutsamen ersten Kirchentones (Dux) und seines plagalen (Comes) vor; für unser modernes (auch schon für Bachs) harmonisch geschultes Ohr ist aber das wirkliche Endergebnis dieser Modulations-

weise nur die Festhaltung und nachdrückliche Betonung der Unterdominantharmonie. Ich setze die Stelle her:

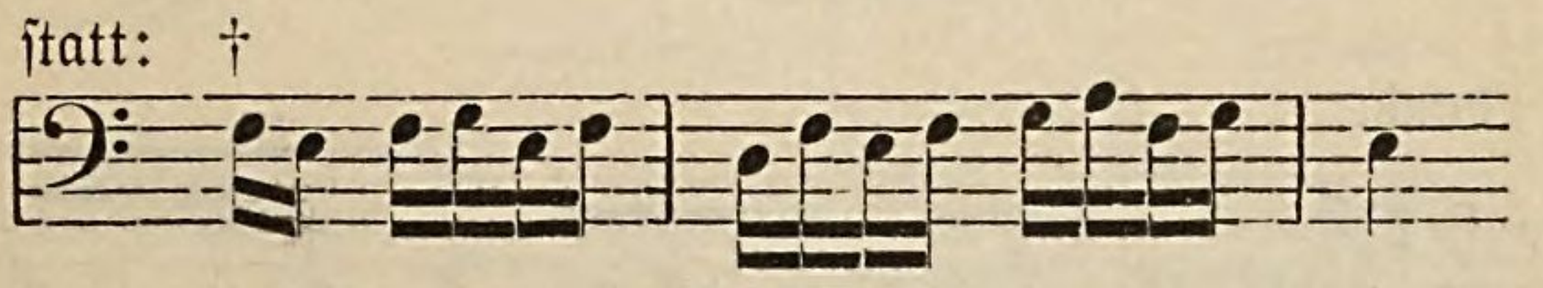


Die beiden b bei * stempeln freilich die Tonart des Dux zum wirklichen D-moll um (die Harmonie zu dem rein dorischen Anfangsmotiv ist d^7 — g^+) und der Comes steht offenbar ganz rein in A-moll (a^{VII}). Nun, sei dem, wie ihm wolle — unbestreitbar ist das Faktum, daß der Modulationsteil das Thema in der Parallele der Unterdominante bringt. Diese zweite Durchführung ist übrigens inkomplett,

anstatt eines dritten Themaeinsatzes folgt vielmehr ein weiteres achttaktiges Zwischenspiel, das nur die beiden Oberstimmen mit den Hauptmotiven beschäftigt und zur Unterdominanttonart (F-dur) schließt; ein Trugschluß macht f^+ zu ^0a d. h. f^6 (Unterdominante) und giebt Anlaß zu einem Anhang von zwei Takten, die zur Haupttonart zurückschließen (7a — 8a). Die nun folgende dritte Durchführung steht wieder in der Haupttonart, d. h. eröffnet den Schlußteil, der durch eine ungewöhnlich lange Coda besonders groß geraten ist. Die dritte Durchführung bringt im Baß den Comes, nach vier Takten Zwischenspiel, die die Periode abschließen, im Alt den Dux, und an ihn direkt anschließend, einen zweiten achttaktigen Satz ausfüllend im Sopran den Comes, sodaß am Schluß der dritten Durchführung wieder die Dominanttonart erreicht ist. Die Coda lenkt sofort zur Haupttonart zurück und besteht aus einem nach Art des ersten Zwischenspiels angelegten achttaktigen Satze, der gegen Ende die Unterdominanttonart leicht streift (c^7), den Nachsatz wiederholt, dabei im Baß zum Schluß auf der Terz gelangt, der eintaktig verbessert wird, aber durch vorbereiteten Trugschluß (e^7 — ^0e) abermals das Ende hinausschiebt. Es folgen daher zunächst noch drei viertaktige (die dritte über Orgelpunkt auf c) und eine eintaktige und eine zweitaktige Schlußbekräftigung; die drei viertaktigen entpuppen sich bei näherer Betrachtung als eine nochmalige Durchführung des Themas (Dux) durch alle drei Stimmen aber in einer vereinfachten Gestalt, ohne die Sechzehntelbewegung der zweiten Hälfte, für welche aber die anderen Stimmen Ersatz leisten:



statt:

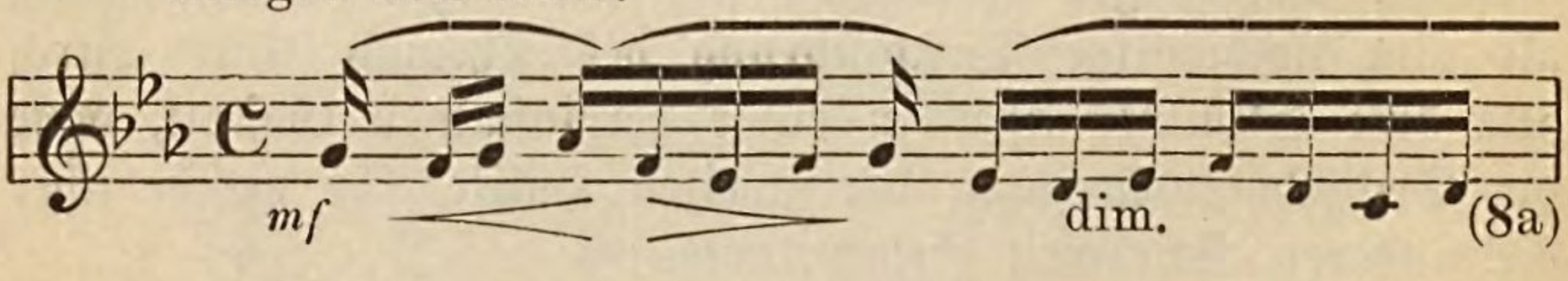


II. 2.

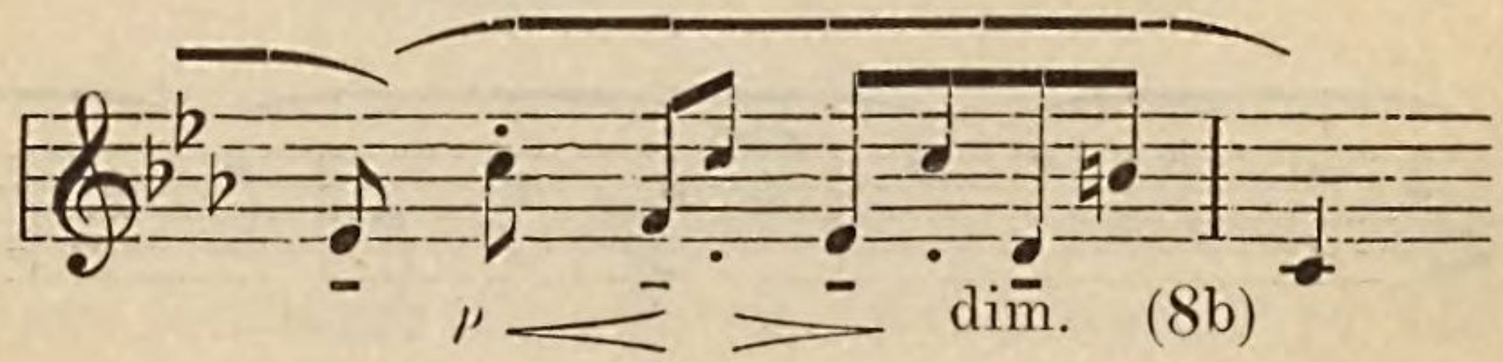
Präludium und Fuge C-moll.

Erschien uns das C-moll-Präludium des ersten Teils leidenschaftlich vibrierend, voll verhaltener Kraft, so eignet dem des zweiten Teils ein sanfterer Charakter; es liegt ein Schleier stiller Wehmut über dem Stück, das mit seinen zum Teil beinahe heiteren, tanzartigen Motiven (auch die scharfe Gliederung durch eine Reprise in der Mitte und einer Anzahl ausgeprägter Schlußformeln ist tanzartig — man könnte etwa an die Allemanden Bachs denken) auf der einen Seite und zwei herb sich durchringenden chromatischen Baßgängen auf der anderen Seite als eine ganz eigenartige Mischung verschiedenartiger Stimmungen erscheint. Das Anfangsmotiv erinnert sehr an das des Fis-moll-Präludiums im ersten Teil, ist aber weniger gerundet (männliche Endungen), etwas mehr widerstrebend (die gewellte Figur zwar absteigend wie dort, aber im Kleinsten — im Unterteilungsmotiv — anstrebend):

Allegro non tanto.

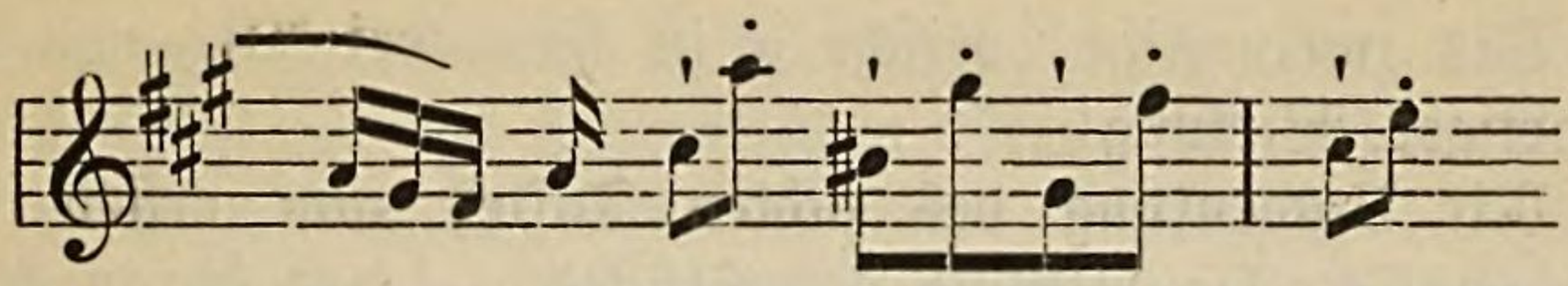


(8a)

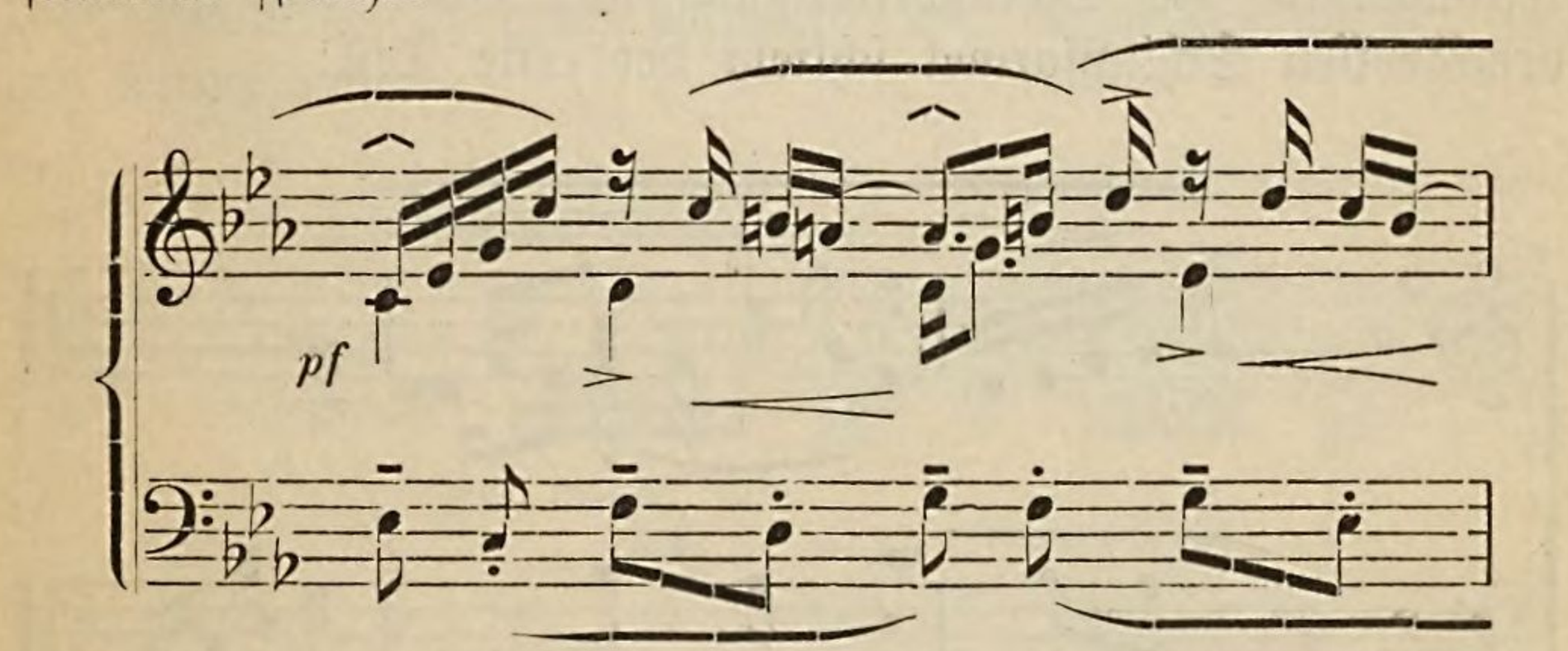


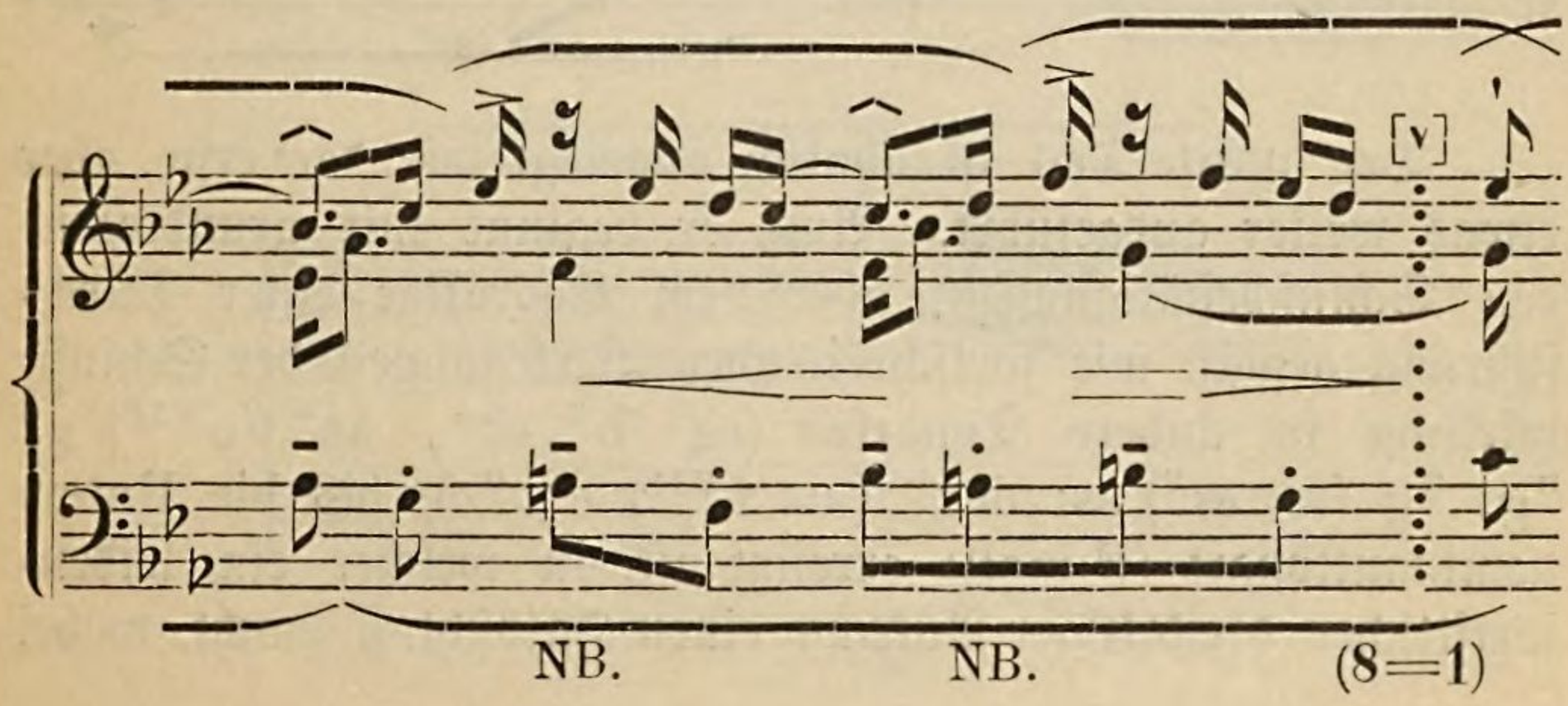
(8b)

dort:



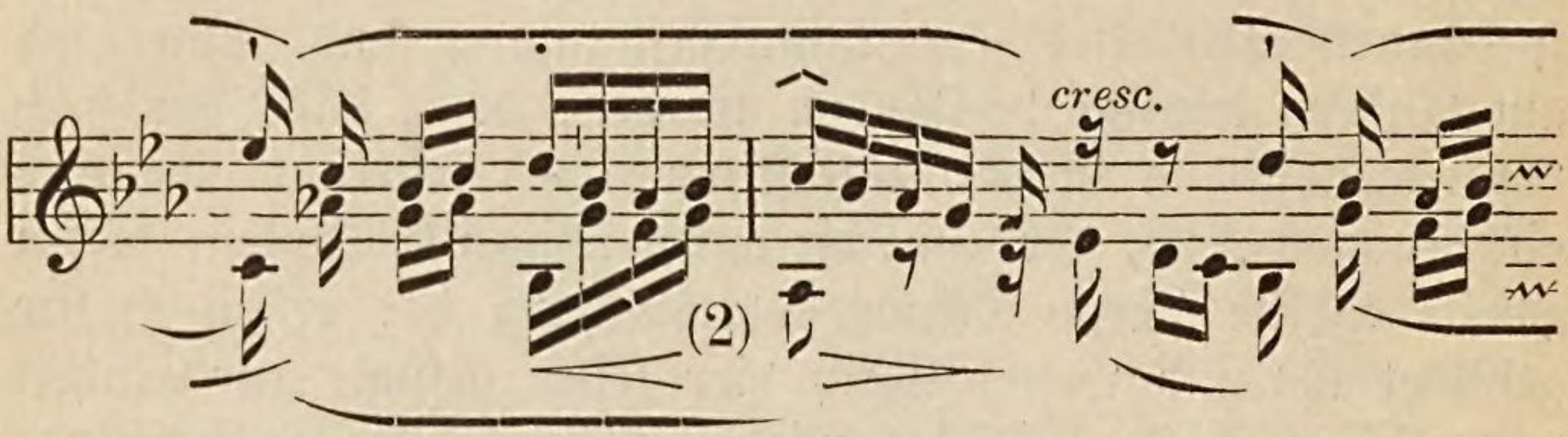
Dieser erste Hauptgedanke kehrt in der Parallele (Es-dur) am Schluß des ersten Teils wieder mit dem ausgesprochenen Charakter der Schlußbestätigung und muß auch am Anfang ähnlich verstanden werden, d. h. das ihm noch vorausgeschickte c in der Unterstimme (𝄐) markiert eigentlich einen achten Takt, der zunächst durch obigen Gedanken (dessen zweite Hälfte durch Stimmenvertauschung der ersten Hälfte gebildet ist) und weiter durch vier fester gefügte zur Einheit verwachsene Takte bestätigt wird, in denen die aufstrebende Natur des kleinsten Motives sich energischer geltend macht (Quartengänge im Baß) und ein tiefschmerzlicher Zug aus der Chromatik der Unterstimme und der an das F-moll-Präludium des ersten Teils erinnernden Führung der Oberstimmen spricht:





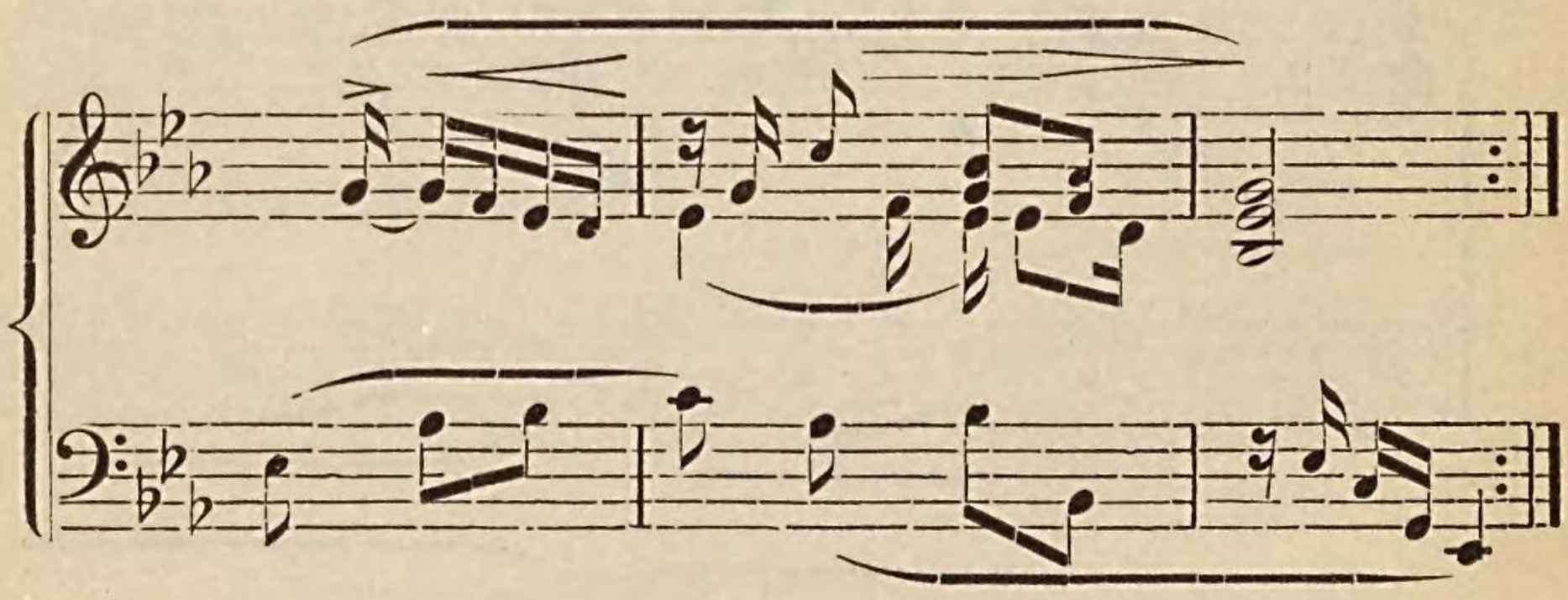
Das zweimalige dorische a ist hier (bei NB.) von ganz eigenartiger Wirkung!

Mit Umdeutung des achten Taktes zum ersten folgt das eigentliche Hauptthema des Stückes — das daran kenntlich ist, daß es auch der zweite Teil festhält —



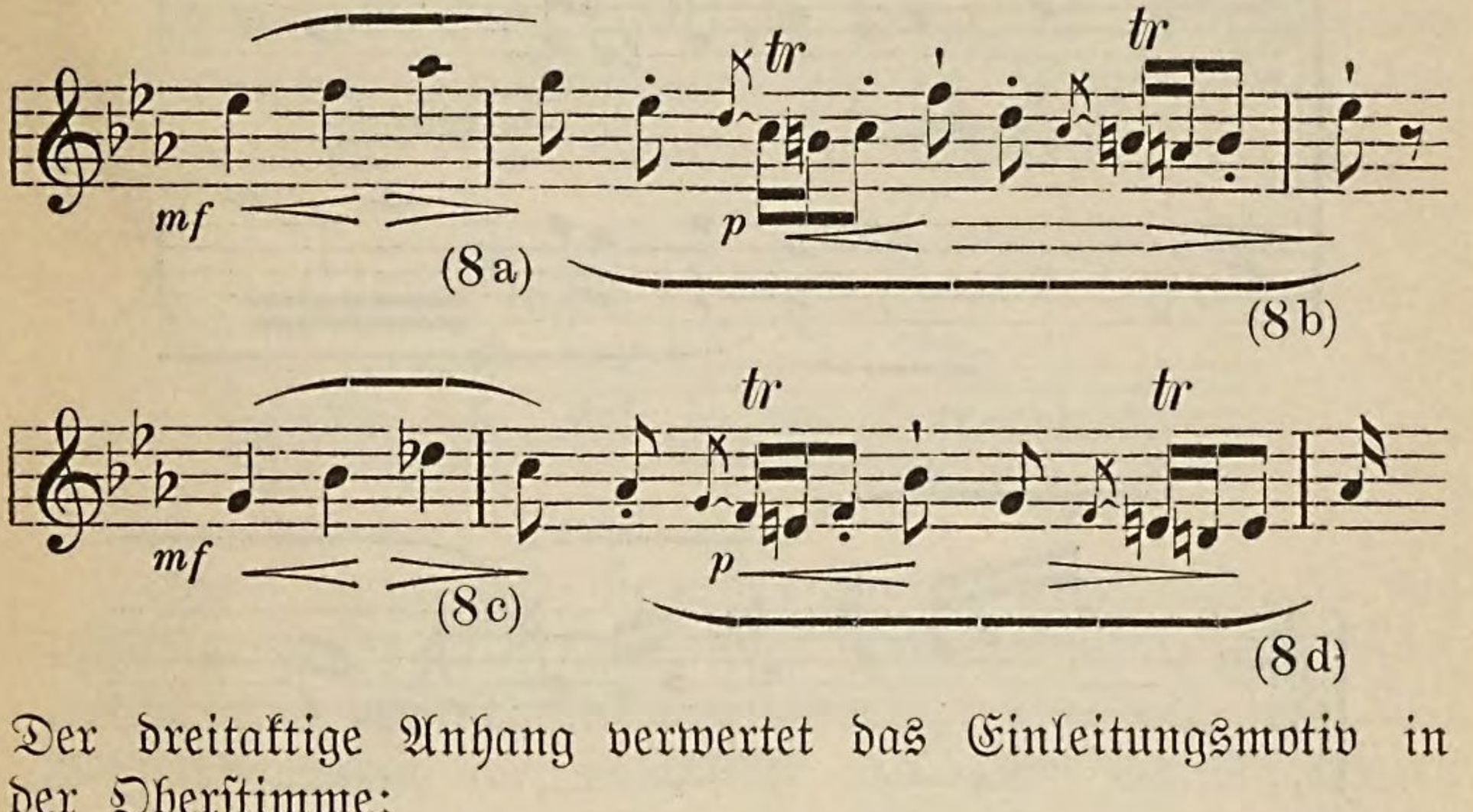
ein zur Parallele modulierender vollständiger achttaktiger Satz mit Halbschluß auf der Dominante (b^7), den ein erster zweitaktiger Anhang in einen Ganzschluß verwandelt.

Mit der bereits erwähnten Wiederholung der Einleitungstakte als Schlußbestätigung und einer äußerst ausdrucksvollen Schlußformel schließt der erste Teil:

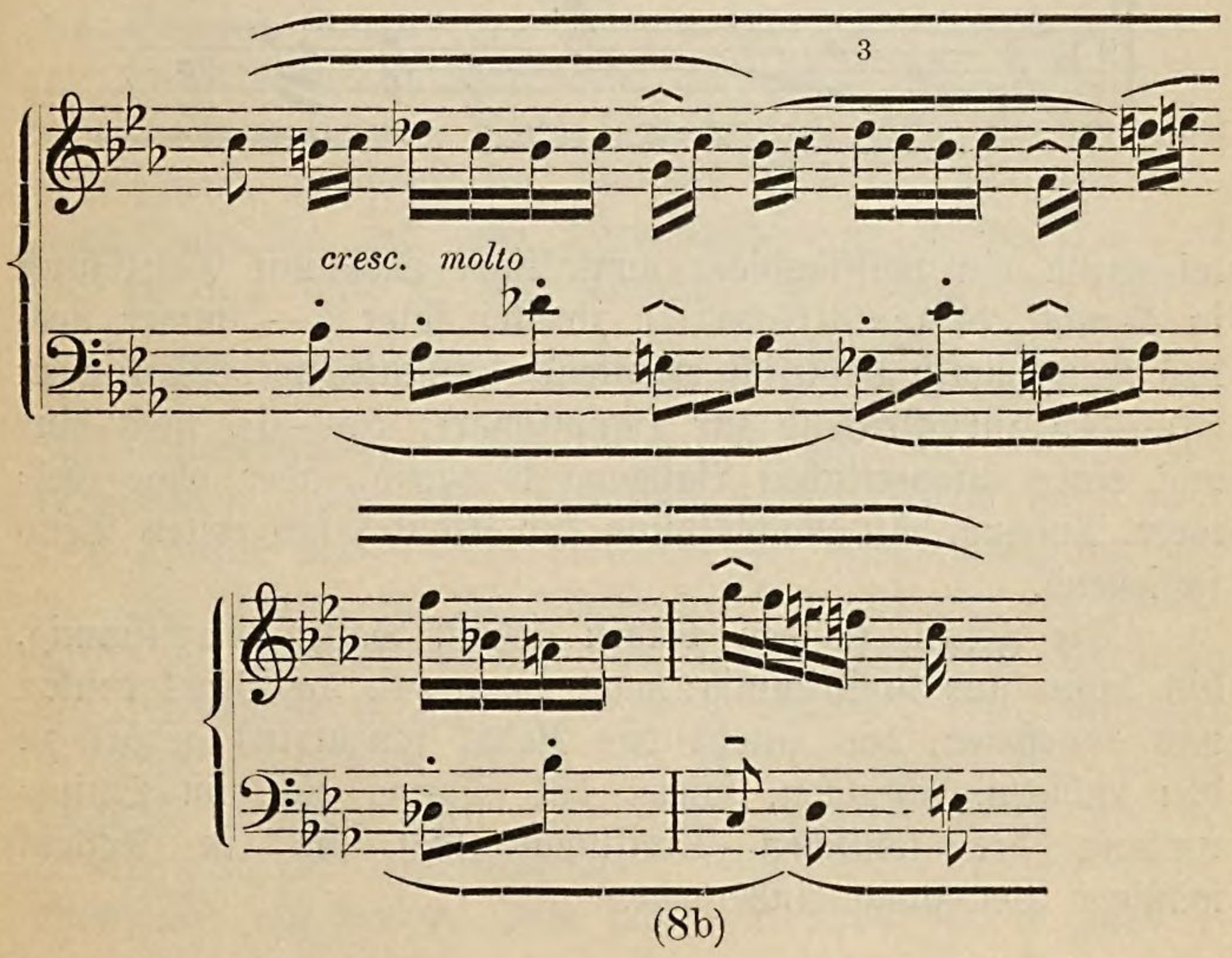


Der zweite Teil ist ähnlich angelegt wie der erste, aber etwas weiter ausgeführt. Auch er beginnt mit grundlegenden Schlußbestätigungen, aber dem Charakter einer Durchführung gemäß mit fortschreitenden Verlegungen der Schlußwirkung in andere Tonarten (es^+ b^7 es^{-+}, as^+ (c^{VII}) g^7 ^0g; ^0g (= es^7) as: des^+ (= f^{VII}) c^7 ^0c), bis die Unterdominanttonart (F-moll) erreicht ist, in welcher ein leidenschaftlicher dreitaktiger Anhang einen Halbschluß macht, wobei

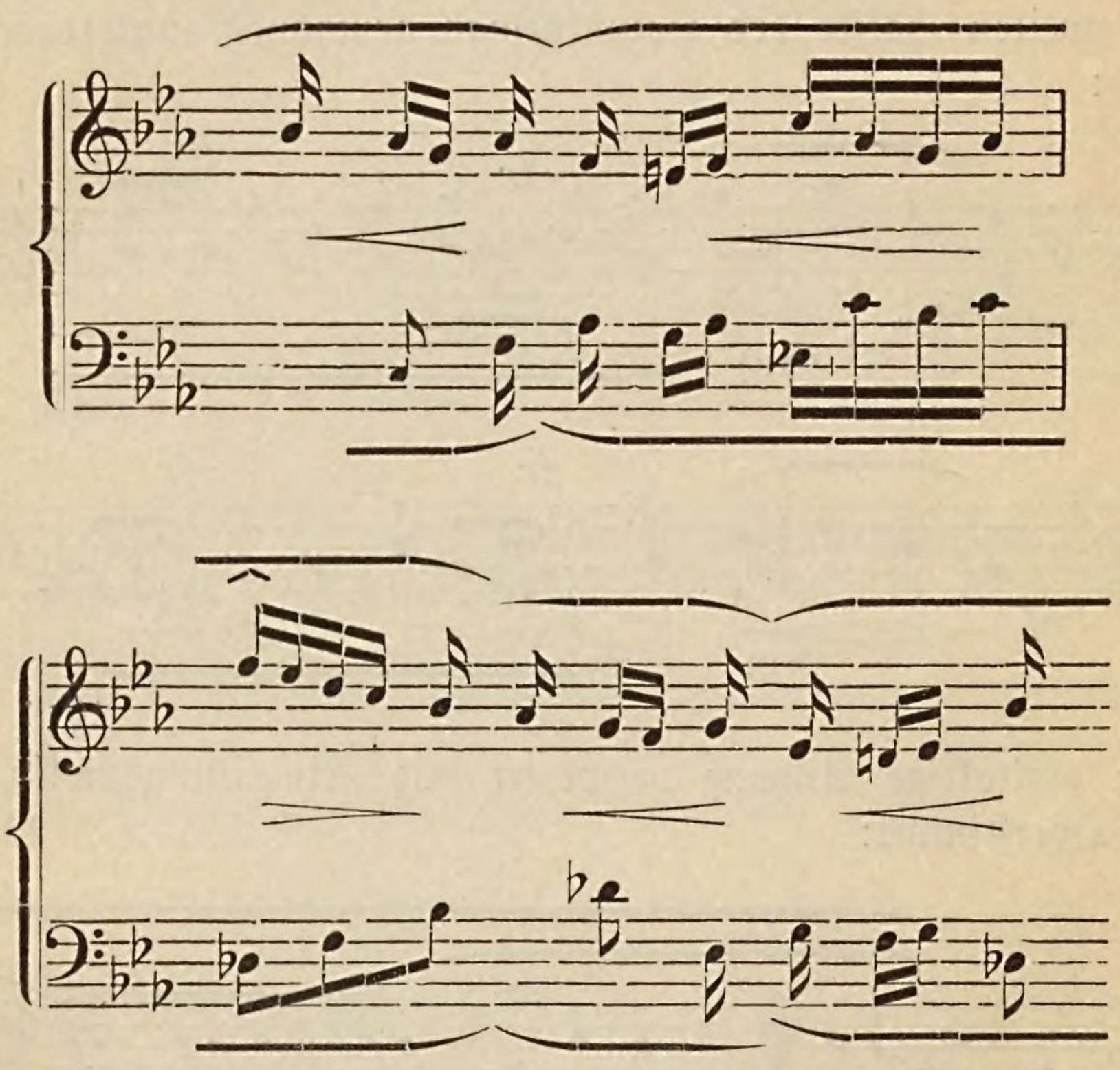
der Baß sich chromatisch in die Tiefe hinab bohrt (offenbar als Gegenstück zu der chromatischen Stelle des ersten Teils). Diese Mittelpartie hat einen stärkeren melodischen Zug, der aber durch scherzende Zwischenmotive, die an die Pralltriller der zweiten Hälfte des Hauptthemas gemahnen, unterbrochen wird:



Der dreitaktige Anhang verwertet das Einleitungsmotiv in der Oberstimme:

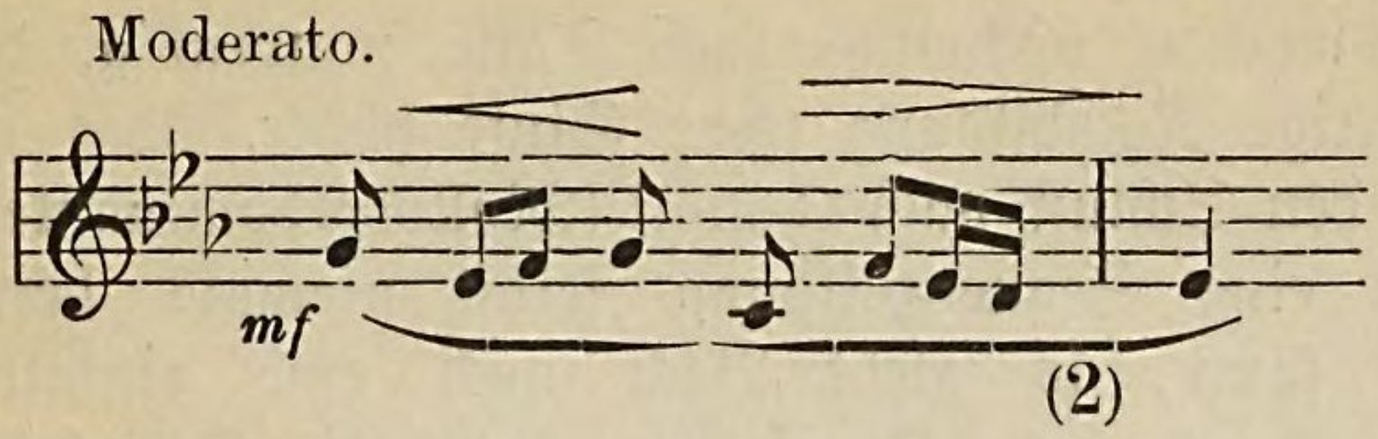


Nun erscheint — ohne Umdeutung des Schlußtaktes, aber durch dessen weibliche Endung vorbereitet, das Haupt=thema leicht modifiziert:

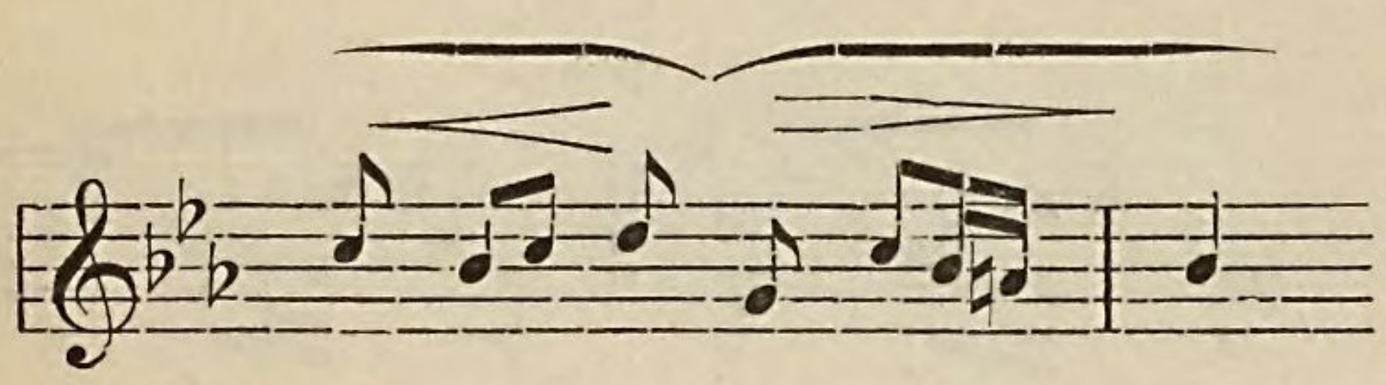


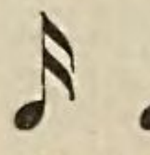
wiederum ein vollständiger achttaktiger Satz mit Ganzschluß in F-moll, dem als Coda ein zweiter folgt (— immer noch das Hauptmotiv kenntlich erhaltend —) mit zwei Weitungen (3a—4a zurücklenkend zur Haupttonart; 5a—6a noch ein=mal einen chromatischen Baßgang bringend), aber ohne wei=teren Anhang, mit Nachbildung der Klausel des ersten Teils schließend.

Die Fuge (in den beiden letzten Sätzen vierstimmig, bis dahin nur dreistimmig; man könnte an die Orgel denken und annehmen, das zuletzt das Pedal hinzutritt) gehört zu den ruhigen, schlichten, sofern das Thema sich im Quint=umfang des tonischen Dreiklangs hält und in Achteln mäßiger Bewegung einhergeht:



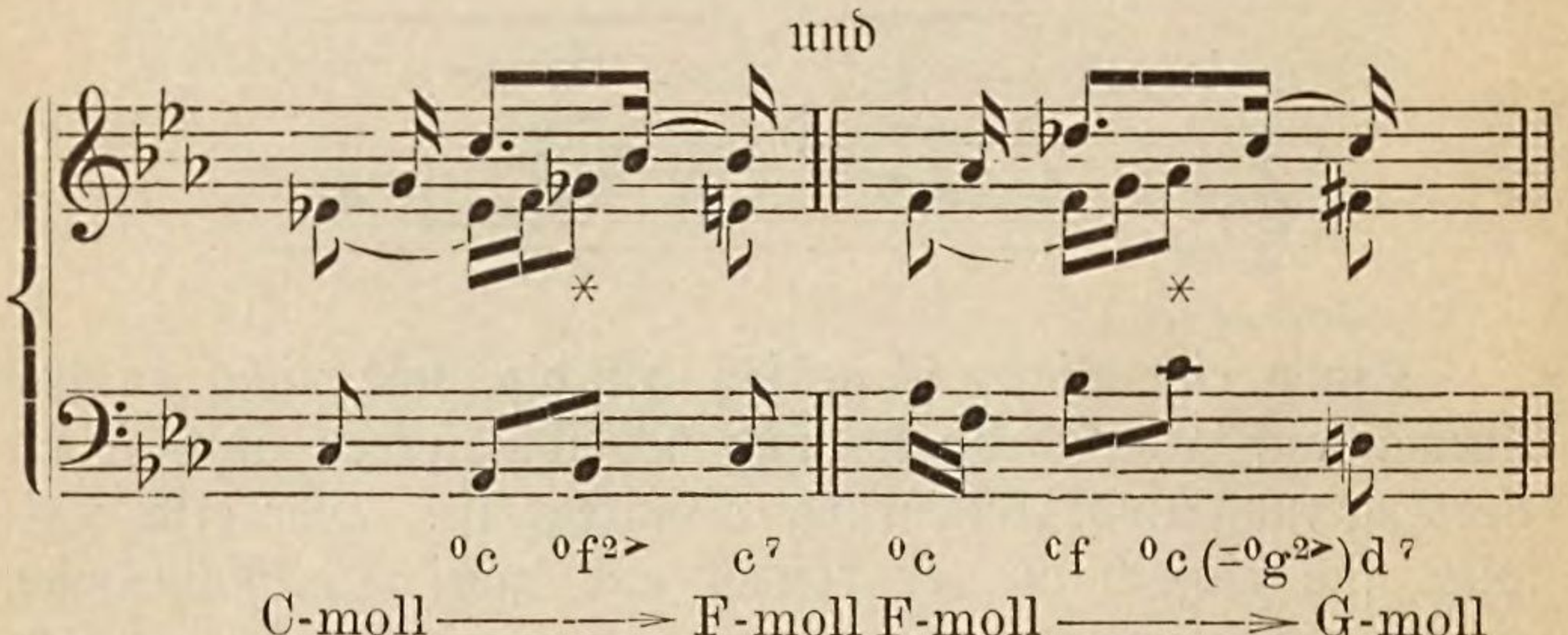
Da dasselbe nicht moduliert, so hat die Beantwortung die Modulation zur Dominante von der Harmonie der Tonika aus (c statt d zu Anfang) zu vollziehen:



Einen eigentlichen Gegensatz hat die Fuge nicht, da das Thema auf Engführungen und Kombinationen mit seiner Verlängerung und Umkehrung veranlagt ist. Der erste Teil spielt sich einfach ab; er besteht aus zwei Durchführungen in der Haupttonart, deren erste die drei Stimmeneinsätze Alt, Sopran, Tenor (vor letzterem zwei Takte Zwischenspiel, zur Haupttonart zurücklenkend) in einem achttaktigen Satz bringt (Dux, Comes, Dux); ein zweiter Satz beginnt nach vier Takten Zwischenspiel, die zur Parallele schließen, und besteht zunächst aus zwei Thema-Einsätzen: Comes im Baß (mit G-dur statt G-moll endend) und Dux im Sopran (die beiden ersten Motive punktiert: ), worauf zwei Wiederholungen des vierten Taktes mit allmählichem Herabsinken aller drei Stimmen den Schluß von C-moll nach As-dur und F-moll verlegen; der Nachsatz beginnt nun mit dem Comes im Alt (doch mit Vermeidung der Modulation zur Moll-Oberdominante, zur Haupttonart schließend), der wiederholte 6. Takt verwandelt nochmals den Ganzschluß in einen Halbschluß, sodaß der Baß abermals das Thema (Comes) nehmen kann und zwar von der Harmonie der Tonika aus zur Unterdominante schließend. Da die Unterdominante auf den 8. Takt trifft, so wird der 8. zum 6.,

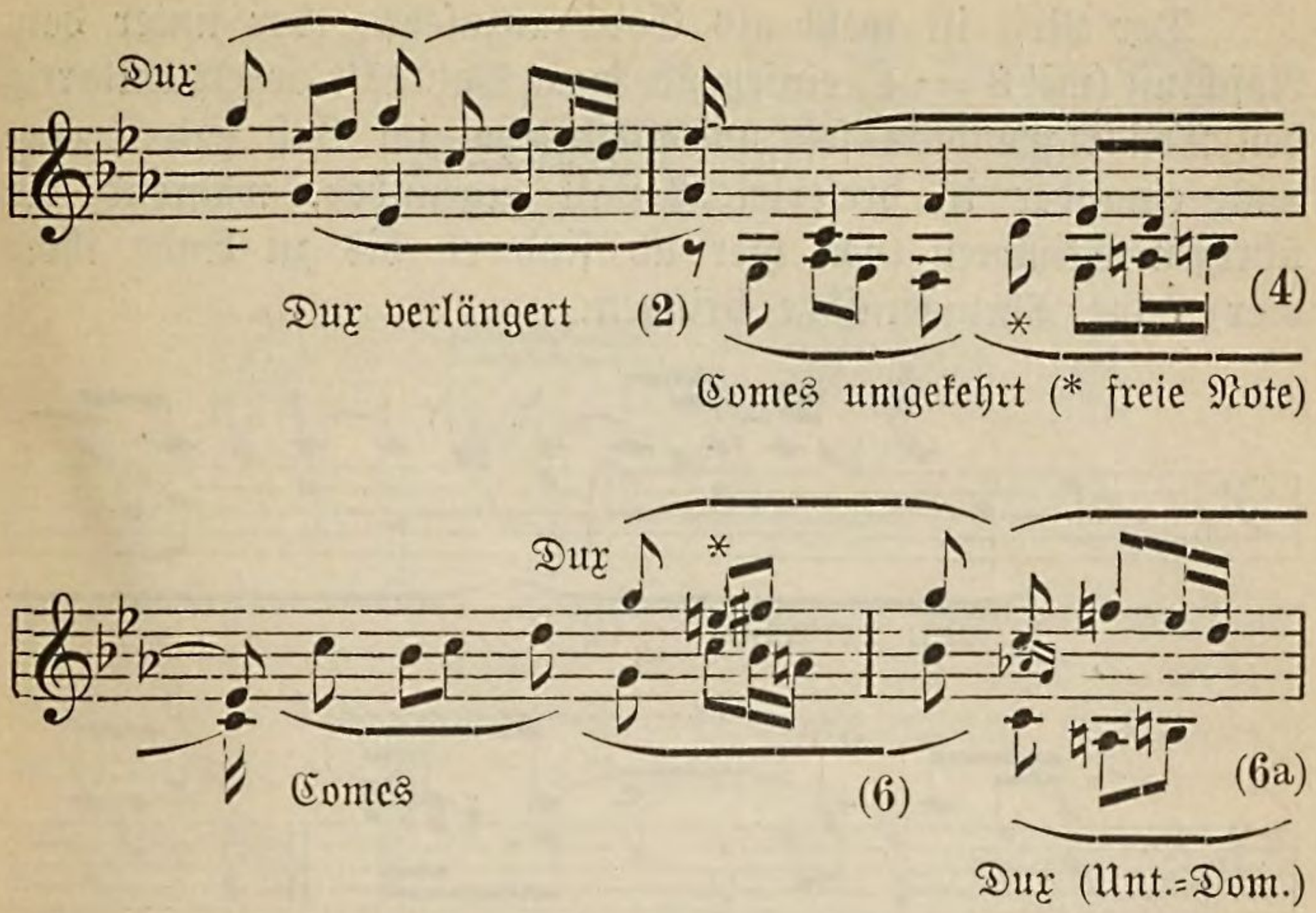
d. h. es werden nochmals zwei Takte notwendig, die durch sequenzartige Nachbildung (eine Stufe höher, aber ohne das Thema) den Schluß nach G-moll (Molloberdominante) rücken; da aber eine Sequenzbildung selbst niemals befriedigend schließen kann, so giebt Bach noch eine eintaktige Bestätigung durch eine Klausel in G-moll. Der letzte Baßeinsatz sowie die sequenzartige Nachbildung weisen die neapolitanische Sexte (kleine [phrygische] Sekunde der Molltonleiter) in höchst auffälliger Form auf:

und



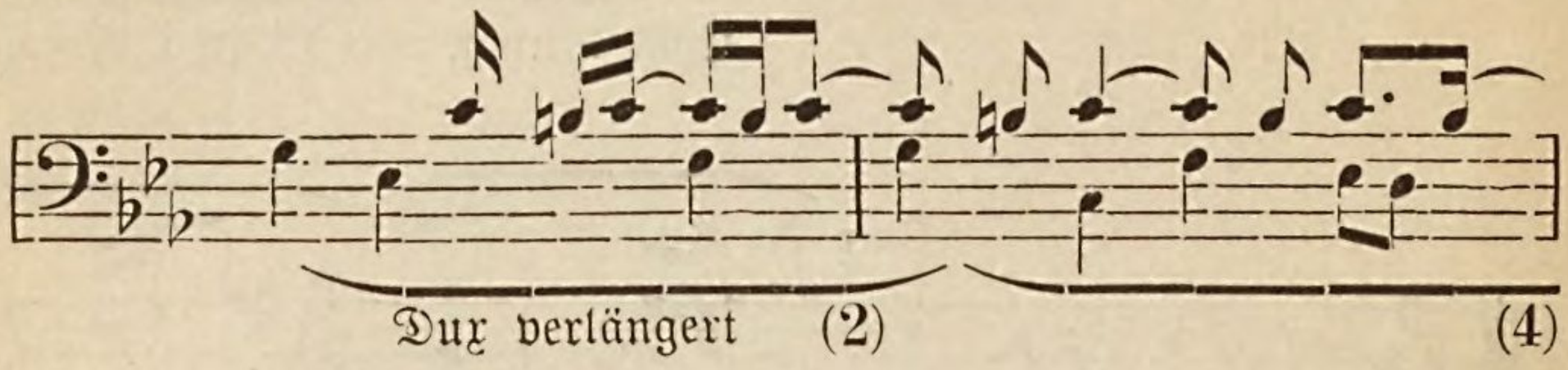
In beiden Fällen haben wir noch einen Vorhalt innerhalb des Akkordes der neapolitanischen Sexte (IV—V bzw. IV>—V) und man läuft Gefahr im ersten Falle einen Es-moll-Akkord (b^{VII}) und im zweiten eine schnelle Ausweichung nach As-dur (des^{6}—as^{+}) zu hören, was natürlich das Verständnis des Fortgangs erschwert.

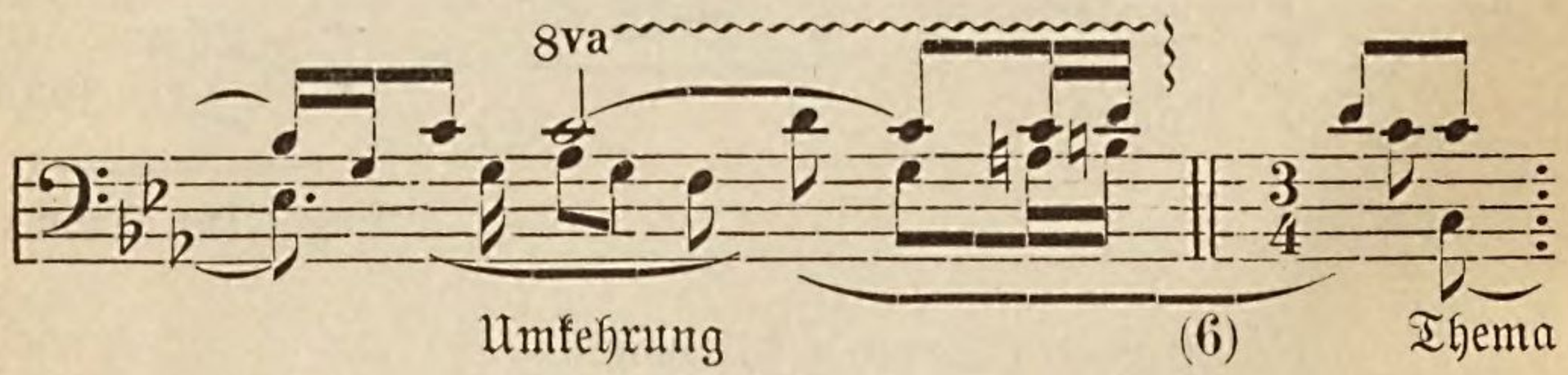
An den Abschluß in G-moll setzt nun direkt der zweite Teil an, dessen Eigentümlichkeit die bereits angedeuteten Kombinationen sind. Auch der zweite Teil steht in C-moll und die Fuge hat daher gar keinen eigentlichen Modulationsteil; es ist aber hier zu beachten, daß wir für diesen Ausfall entschädigt werden nicht nur durch kontrapunktische Kombinationen, sondern auch durch schnelle Ausweichungen und frappante Harmoniewirkungen wie die eben aufgewiesenen. Auch der nächste Satz bringt deren wieder und ist zugleich eine bewundernswürdige Kette von Engführungen (wir lassen die freien Stimmen weg):

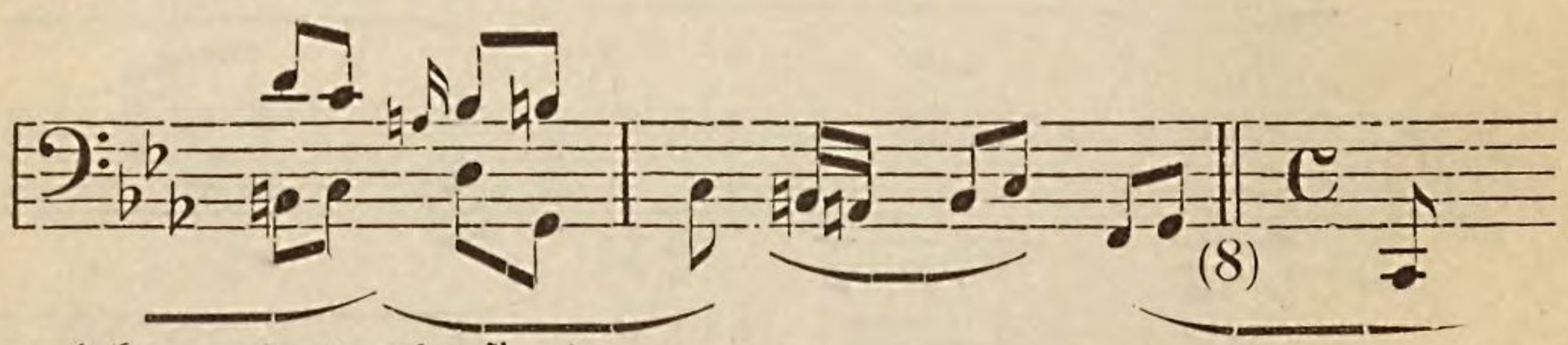


Auch dieser Satz enthält mehrere auffallende Noten (die dorischen Sexten a in 6a und 6b, auch das d in 6b). Es ist wohl zu beachten, daß im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers solche Noten äußerst selten und stets weniger auffällig sind.

Der Rest ist wohl als Coda anzusehen; der unter dem Abschluß (mit 8 = 1) einsetzende neue Satz hält orgelpunktartig den Tonartgrundton fest und stellt ihm im Baß das Thema nach einander in dreierlei Gestalt gegenüber, während die übrigen Stimmen (von hier ab sind es bis zu Ende ihrer vier) keine Themaeinsätze bringen:

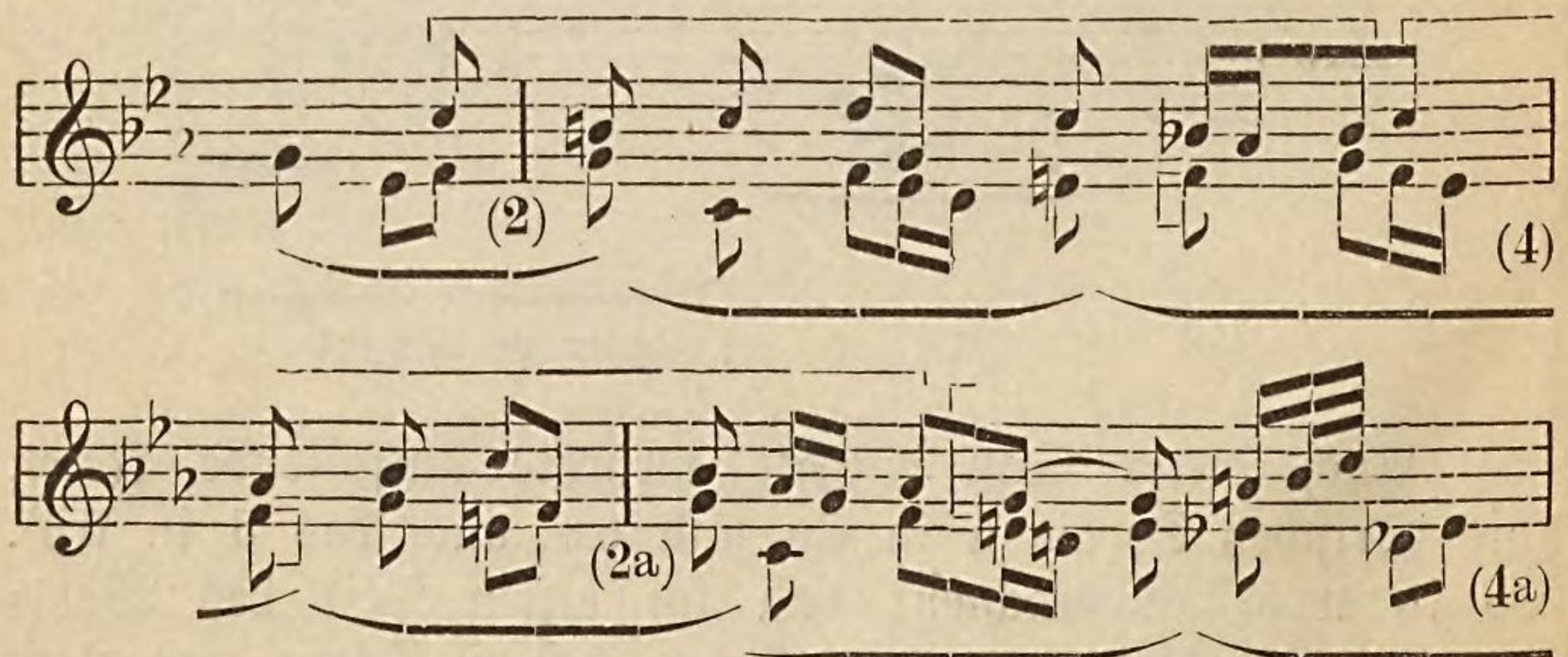




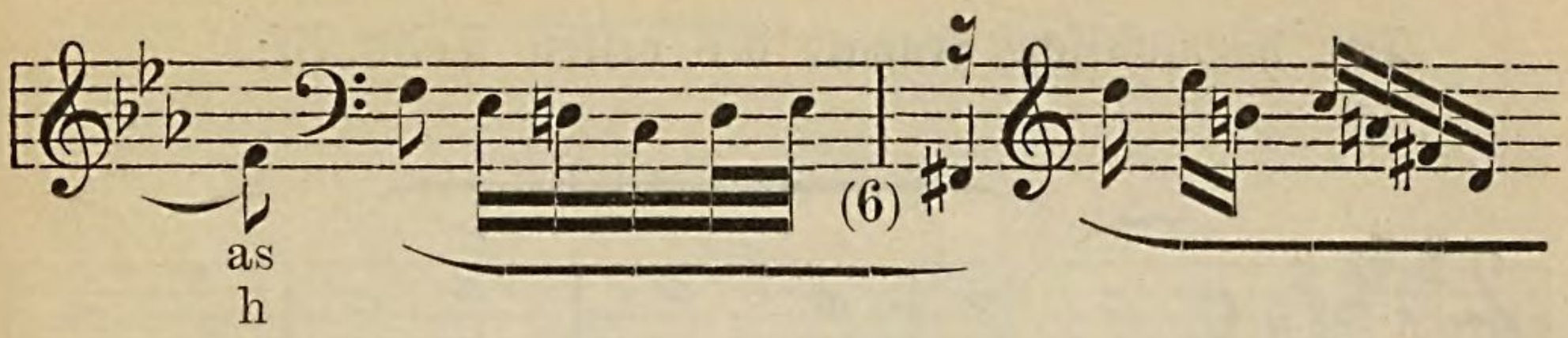


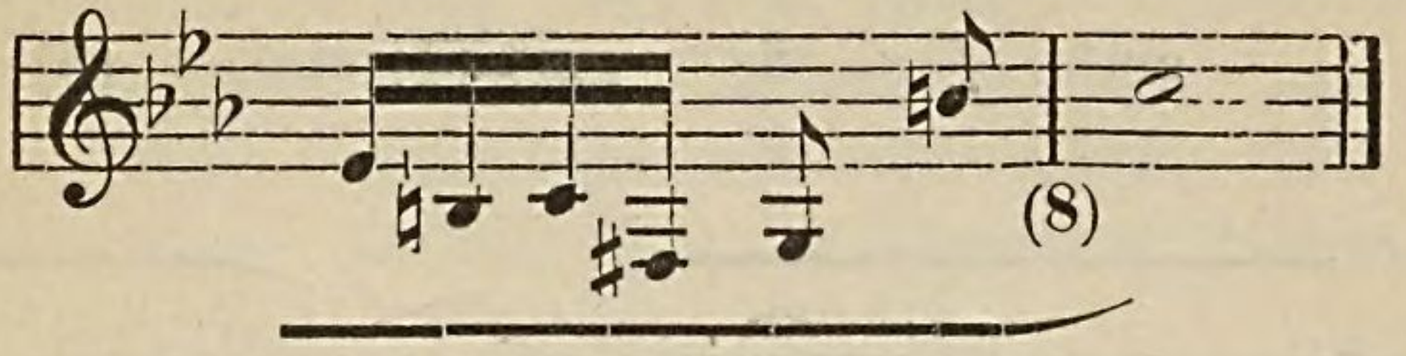
(aber anders phrasiert)

Einige Engführungen im Dreitaktrhythmus der Form 2., 3—3; 6., 7—8 schließen das Werk ab:



Tenor: c as b c f b as g
Baß: c des c





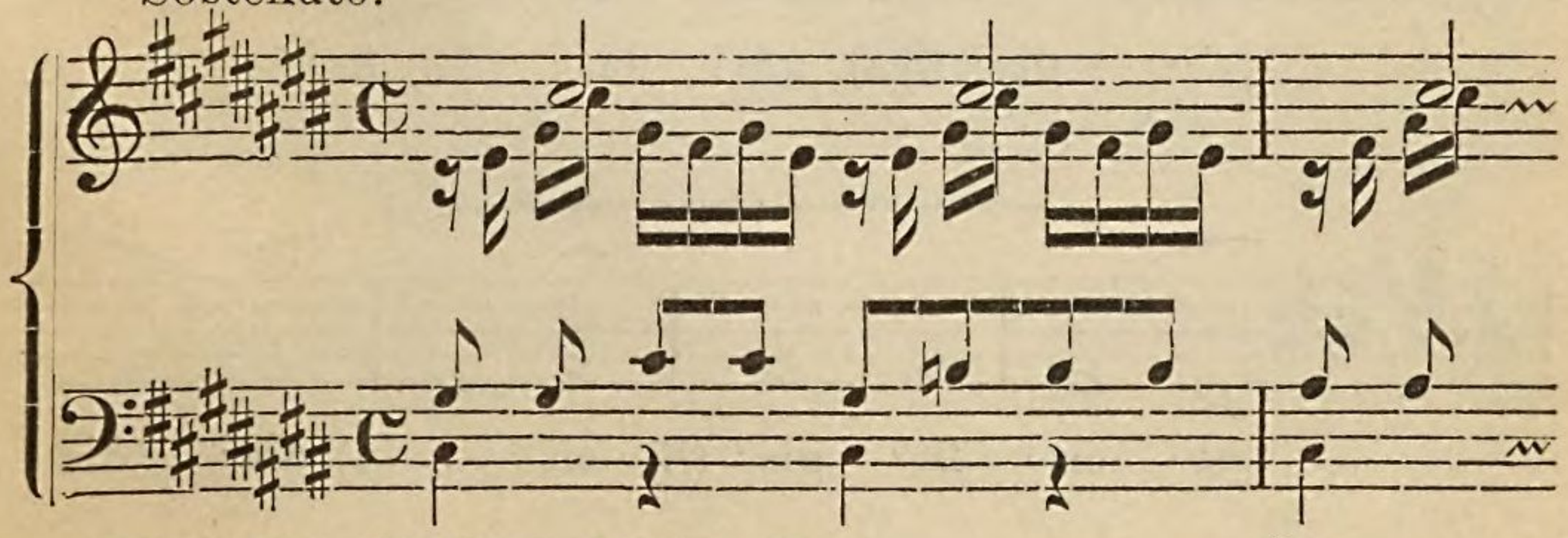
Daß bei solchen Engführungen in kürzestem Abstande nur die führende Stimme den Sinn des Themas wahren kann, die andere aber zum anders phrasierten Kontrapunkt werden muß, ist uns bereits geläufig.

II. 3.

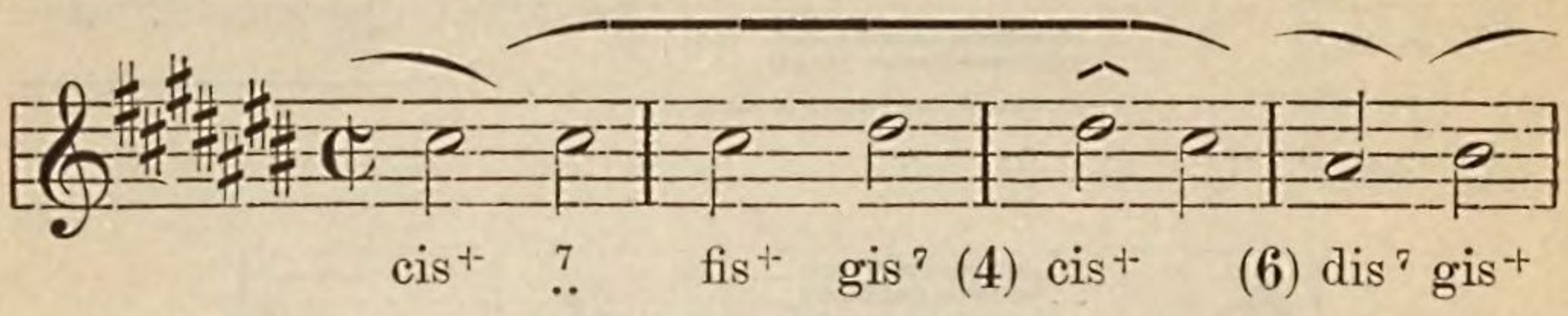
Präludium und Fuge Cis-dur.

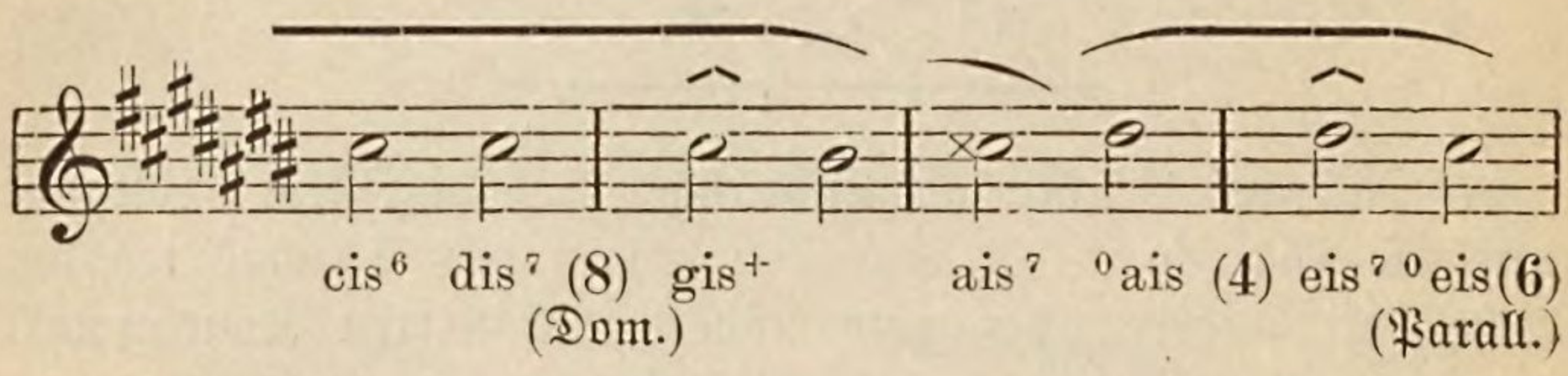
Das Präludium hat in Stimmung und Faktur Ähnlichkeit mit dem C-dur-Präludium des ersten Teils, hat sogar nach Spitta (Bach II. S. 664) ebenfalls ursprünglich in C-dur gestanden. Weitaus der größte Teil des Stückes führt wie jenes eine Form der Akkordbewegung unverändert durch, nämlich:

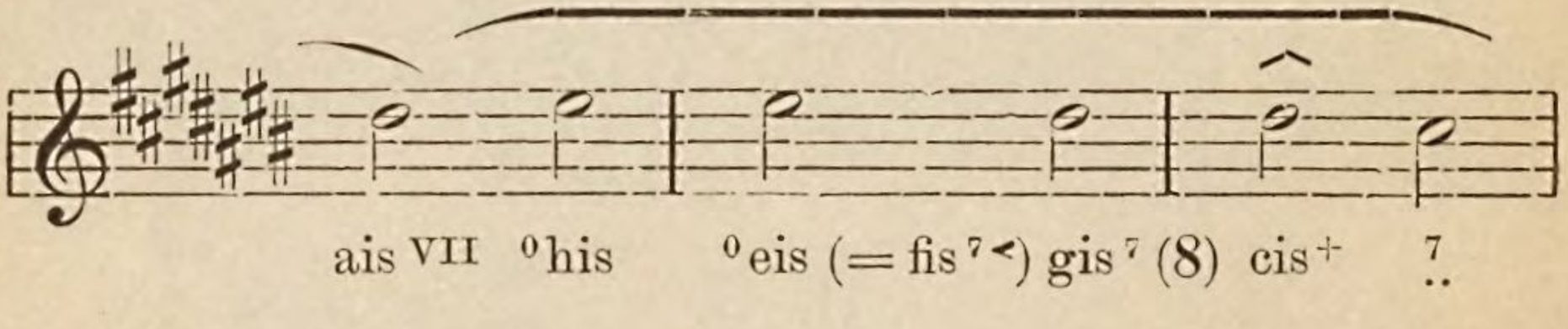
Sostenuto.

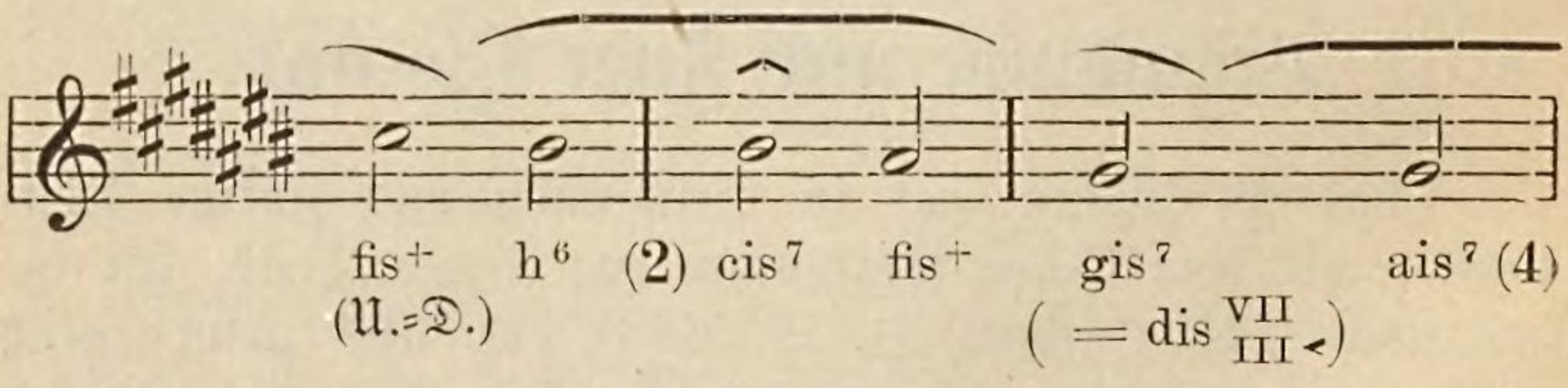


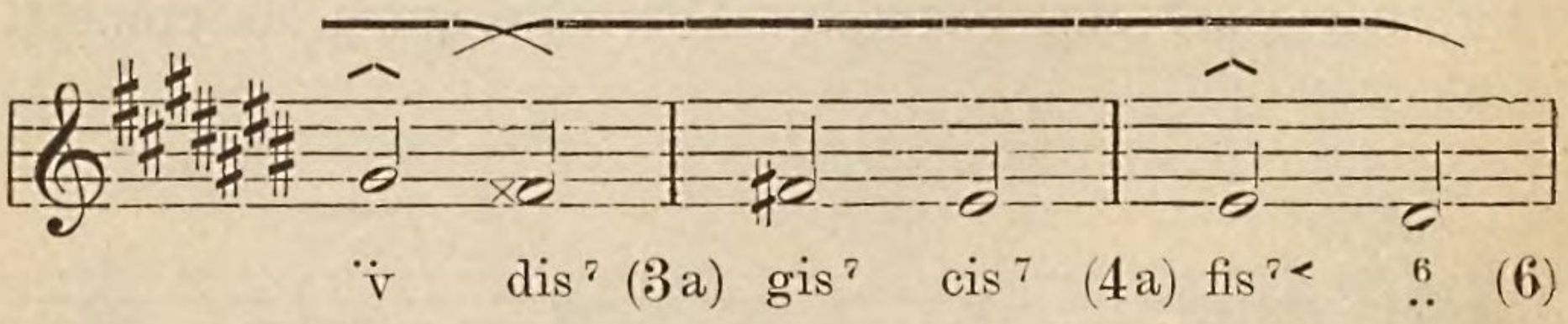
Der harmonische Inhalt des ersten Teils ist:

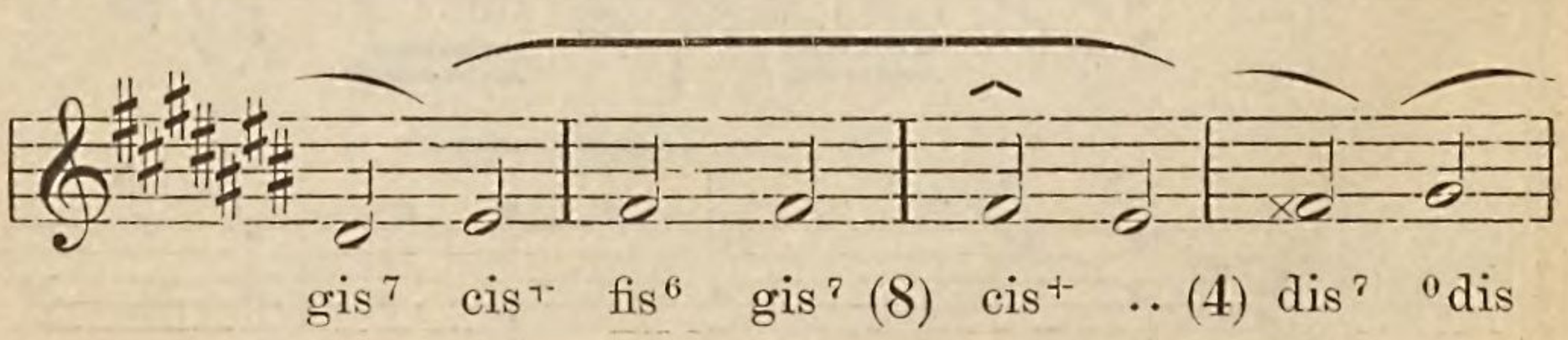


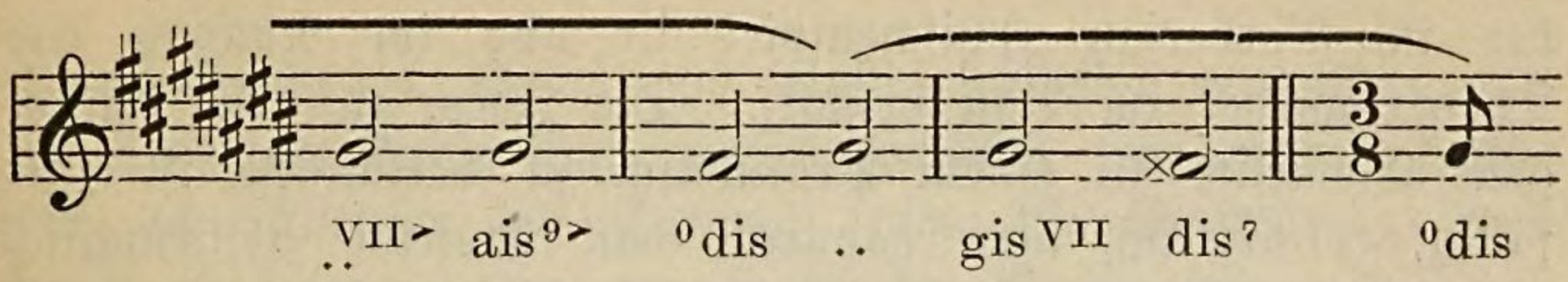






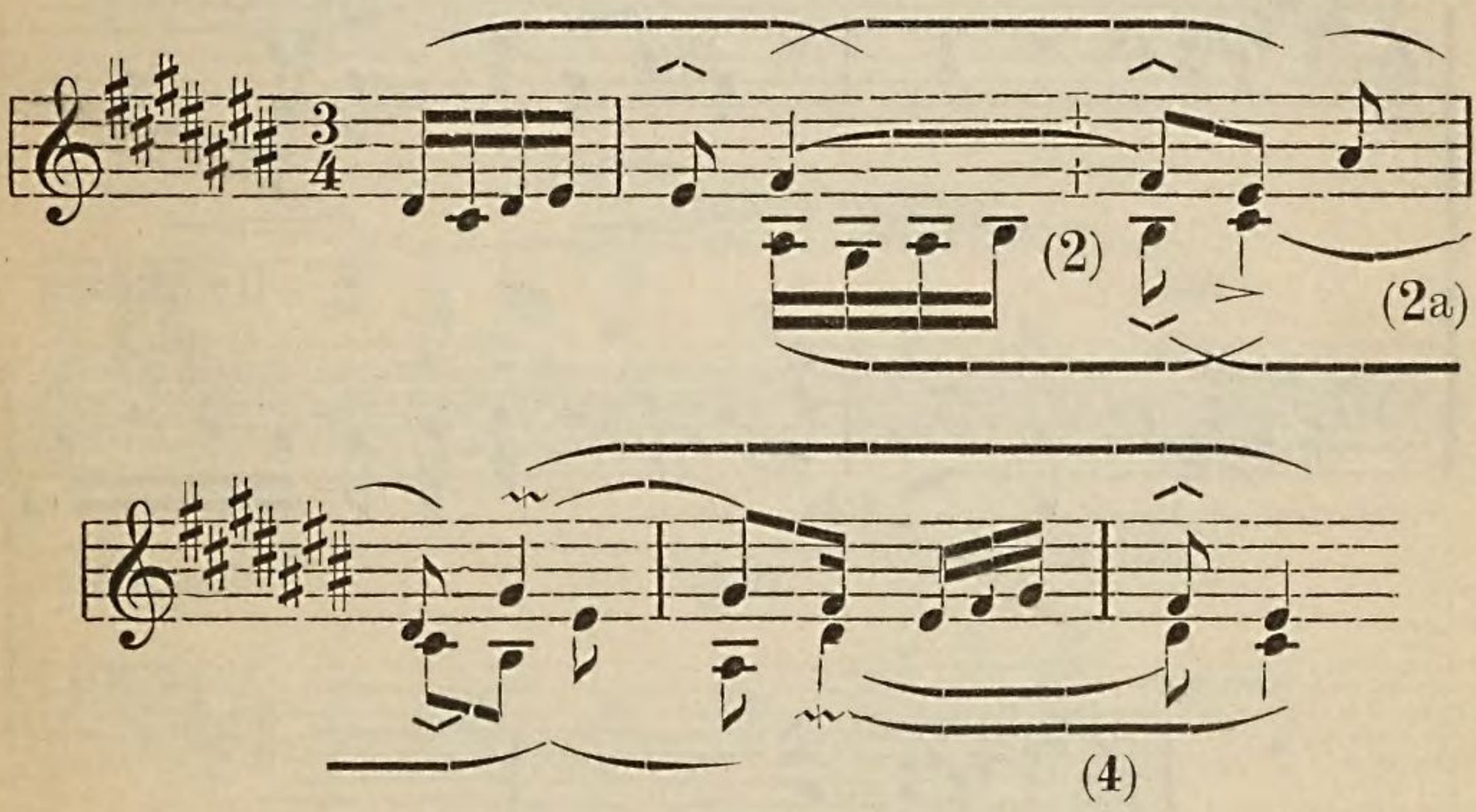




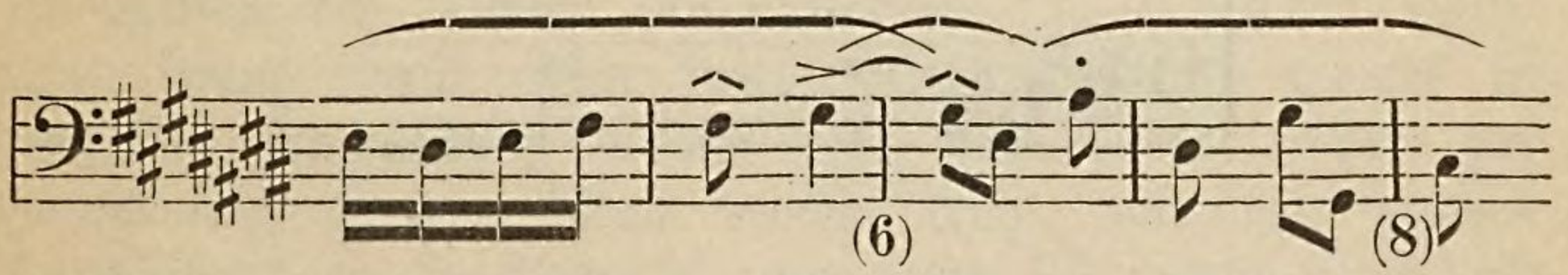


d. h. er beschränkt sich auf die nächsten Verwandten der Tonika (Dominante, Parallele, Unterdominante) und setzt sich schließlich in der Dominanttonart fest; dieser Halt auf der Dominante ist als Halbschluß zu verstehen, nach welchem ein kleines Fugato das Präludium abschließt.

Das Thema des (dreistimmigen) Fugato hat keine festbegrenzte Gestalt; am vollständigsten bringt es der erste Einsatz (Sopran: Dux in Engführung mit dem Comes im Alt):



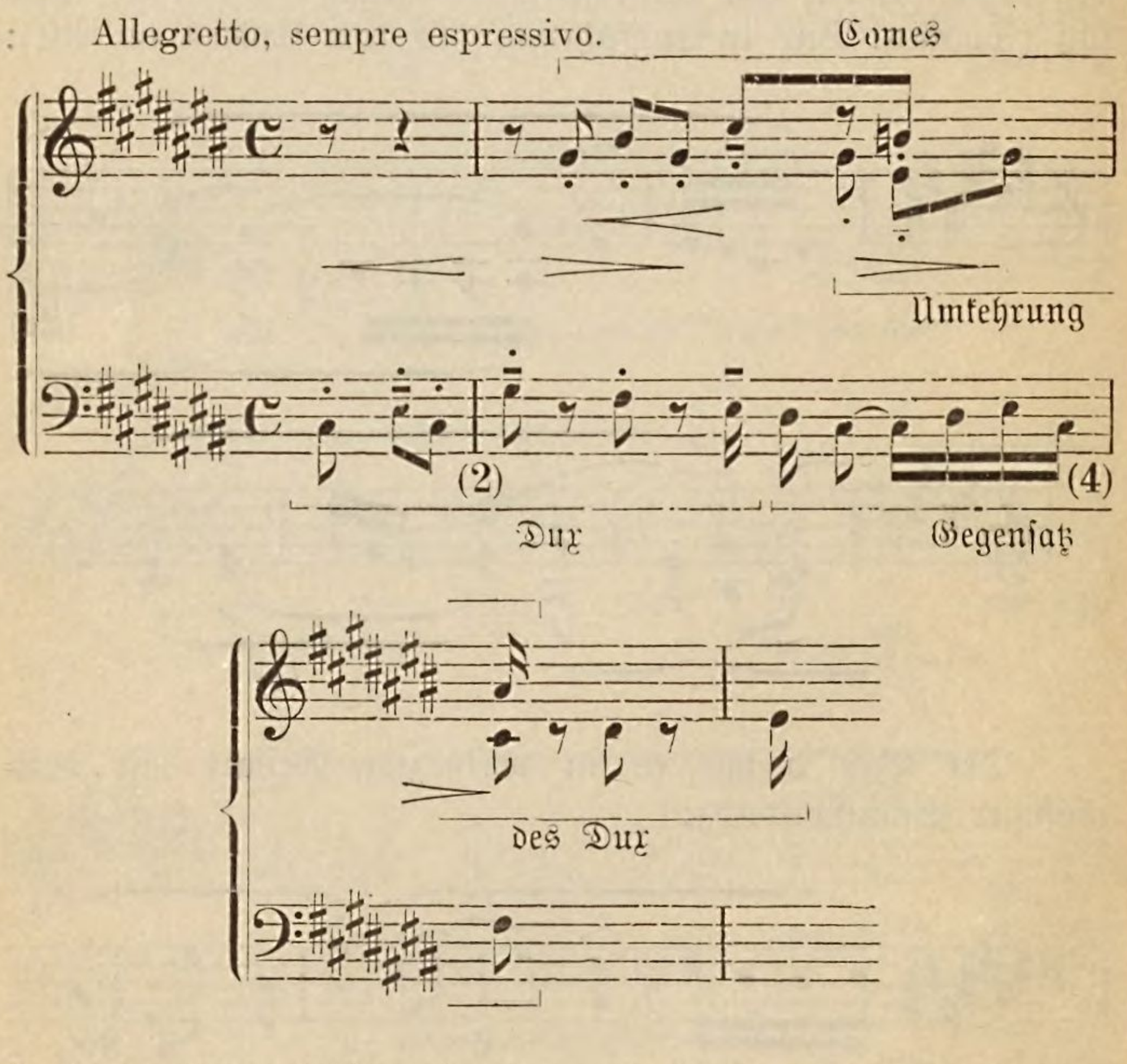
Der Baß bringt es in verkürzter Gestalt mit baßmäßiger Schlußbildung:



Das ganze Fugato umfaßt zwei Durchführungen in drei achttaktigen Sätzen mit einigen Weitungen und macht eine Modulation zur Dominante (am Schluß des zweiten Satzes,

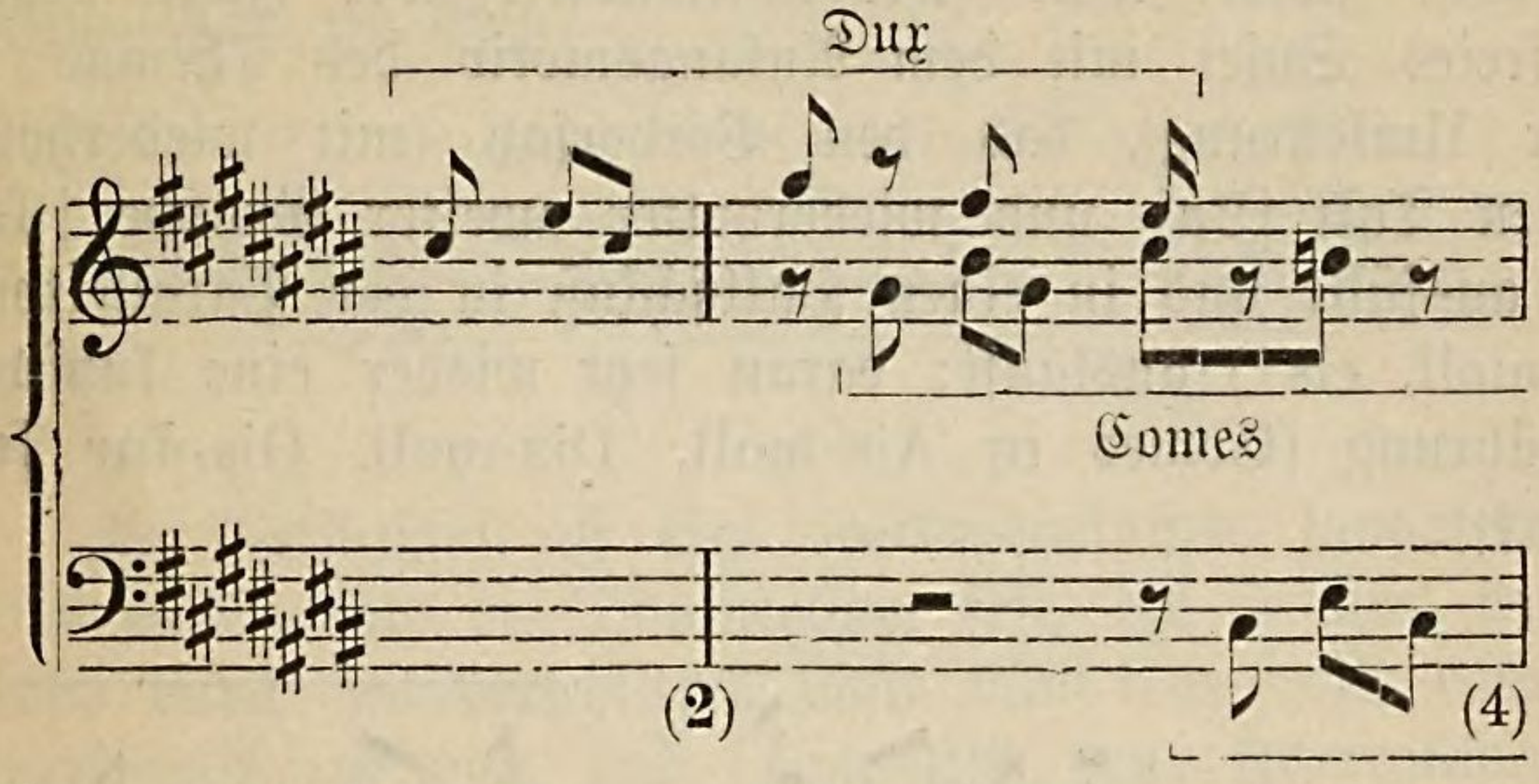
der im Vordersatz Zwischenspiel ist und im Nachsatz das Thema wieder im Baß bringt). Die Idee, zwei so heterogene Elemente zu einem Präludium zu verbinden, ist auffällig, erklärt sich aber dadurch, daß dasselbe ursprünglich als selbstständiges Stück gedacht war; das Fugato würde haben weiter ausgeführt werden können, wenn nicht noch eine große Fuge folgen sollte.

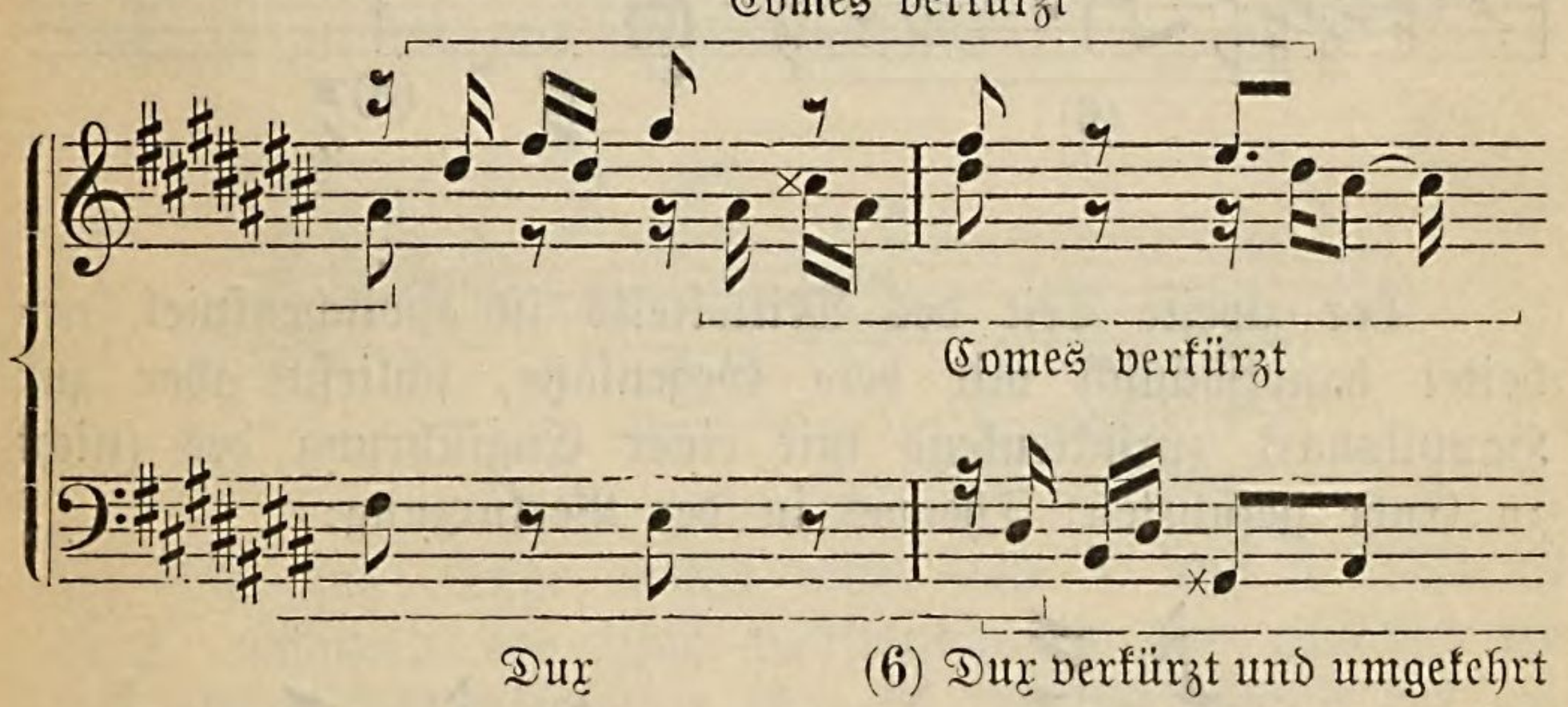
Die Fuge (dreistimmig) hat ein kurzes Thema; doch ist dasselbe nicht so kurz wie Debrois van Bruyck meint, der es irriger Weise nur bis zum Einsatz der zweiten Stimme rechnet. Es lautet:



d. h es setzt gleich mit einer kunstvollen Engführung ein (Alt = Dux in der Umkehrung). Den Rest der ersten Periode füllt ein Zwischenspiel, das mit der Umkehrung des Gegensatzes im Alt und mit der Umkehrung des ersten

Themagliedes (4 Noten) im Baß gearbeitet ist. Der hier anschließende zweite Satz bringt zunächst eine ebenso kunstvolle Engführung des Themas (ohne die Umkehrung) und sofort anschließend eine zweite in der Verkürzung:



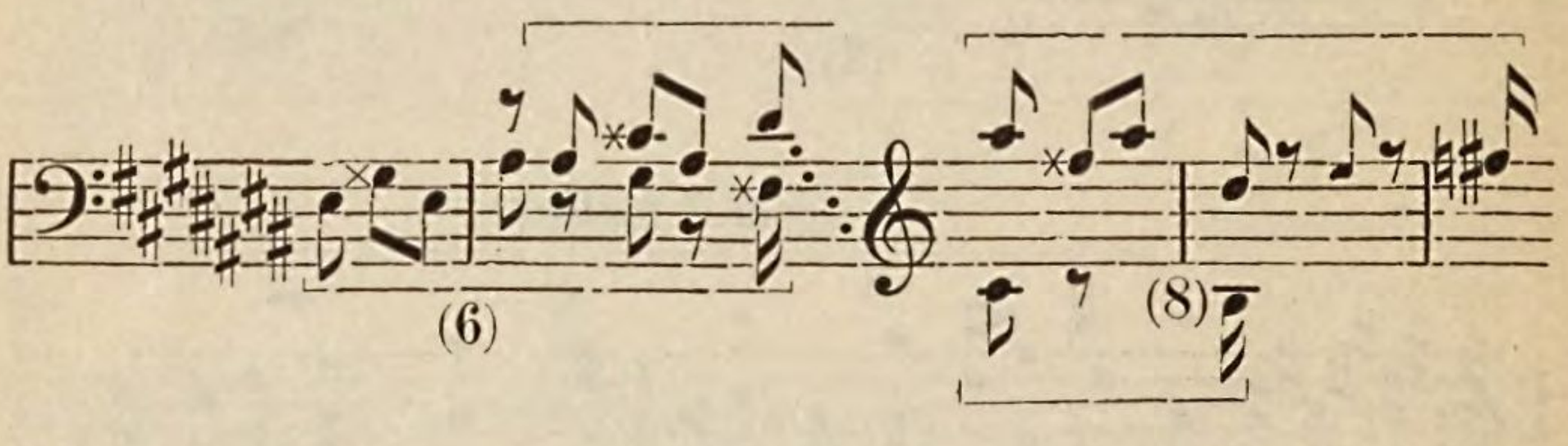


und schließt frei zur Dominanttonart. Beide Sätze führen die Elision des leichten Anfangstaktes (1., 5.) jedes Halbsatzes streng durch. Ein dritter Satz, der den Comes in dreifacher Engführung bringt und frei endet, führt zur Haupttonart zurück. Man beachte wohl, wie hier ganzen Durchführungen die Aufgabe zugewiesen ist, welche sonst (bei längeren Themen) den einzelnen Themaeinsätzen zufällt.

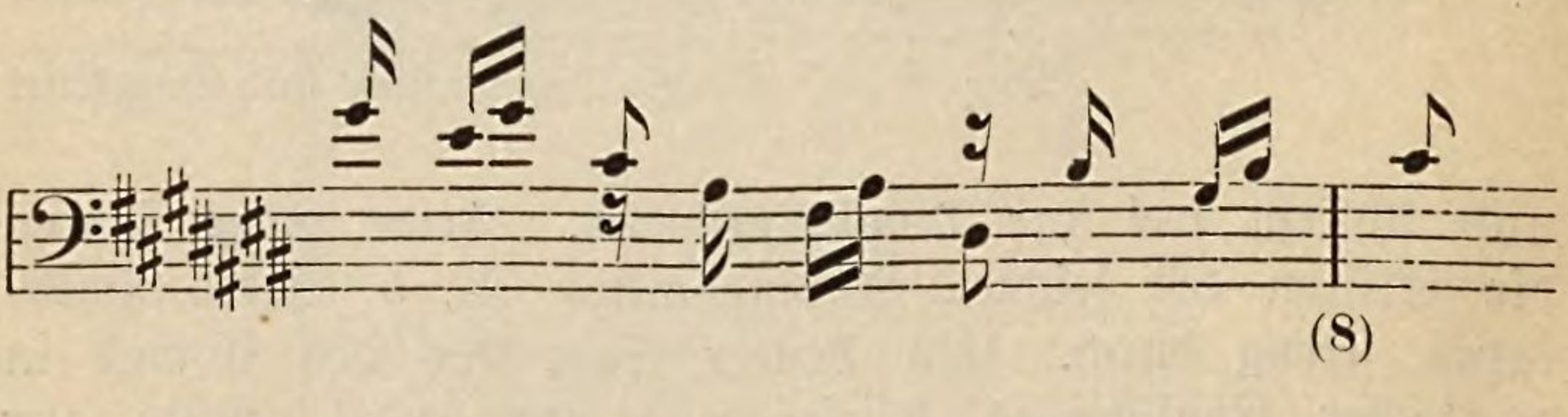
Die erste Durchführung steht durchaus in der Haupttonart (während doch Schulregel ist, daß, wenn der Dux in der Haupttonart bleibt, der Comes zur Dominante modu-

lieren soll), die zweite moduliert zur Dominante, die dritte gewinnt auf dem Umwege über die Unterdominante (^{0}ais = fis^{6}) die Haupttonart wieder. Erst mit diesen drei Durchführungen ist die Exposition abgeschlossen.

Der zweite Teil (Modulationsteil) der Fuge beginnt ein freies Spiel mit dem Anfangsmotiv des Themas und seiner Umkehrung, das den Vordersatz (mit wiederholtem zweiten Takt [2a] und wiederholter zweiter Gruppe [3a—4a]) ausfüllt und in einen Halbschluß in der Paralleltonart (Ais-moll, eis^{+}) ausläuft; daran setzt wieder eine kunstvolle Engführung (Comes in Ais-moll, Dis-moll, Gis-dur [umgekehrt]):



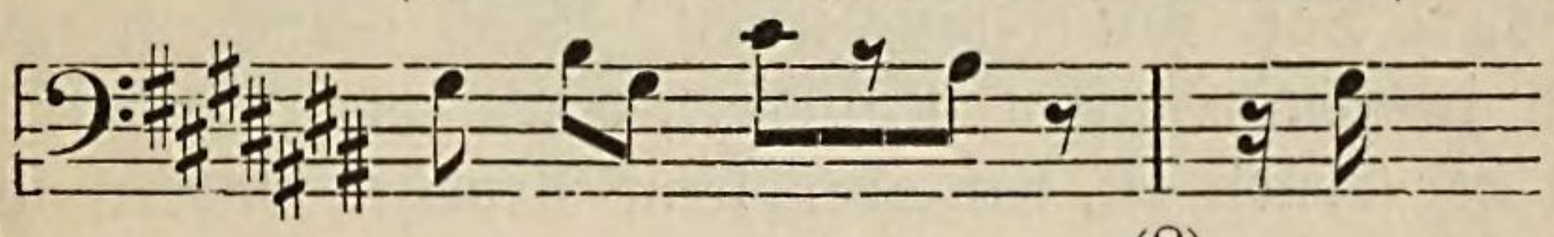
Der zweite Teil des Mittelteils ist Zwischenspiel, arbeitet hauptsächlich mit dem Gegensatze, schließt aber zur Haupttonart zurücklenkend mit einer Engführung des (nicht zu Ende geführten) Themas in der Verkürzung:



Man könnte zweifeln, ob man diese Bildungen zu den wirklichen Durchführungen zu rechnen hat; da aber in der zweiten Hälfte der Fuge das Thema nirgend mehr vollständig auftritt, so bleibt nur die Wahl zwischen der Annahme, daß vom Schlusse des Modulationsteils ab überhaupt kein Themaeinsatz mehr folgt, oder aber, daß das Thema ein paar Schlußnoten einbüßt. Letztere Annahme ziehe ich vor, ohne

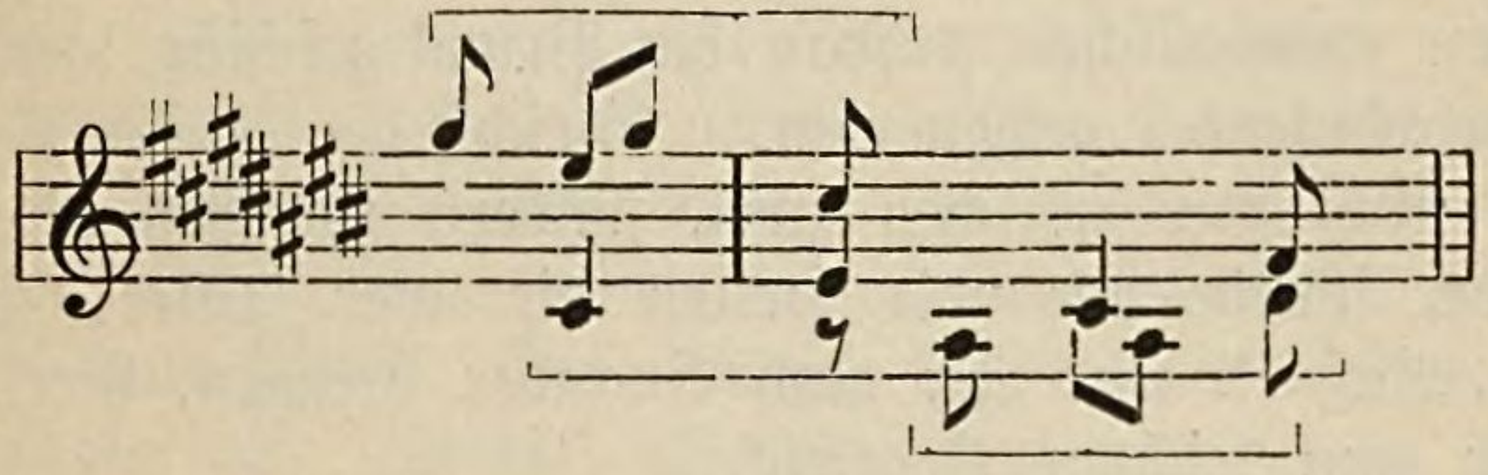
damit zuzugeben, daß das Thema nur aus den vier Noten bestände, die es bis zu Ende konserviert.

Der dritte Satz des Mittelteils festigt die Haupttonart durch Berührung der Unterdominanttonart und macht einen Halbschluß auf den achten Takt mit einem ziemlich intakten Themaeinsatz im Baß:



(8)

Der Schlußteil ist eine weitausgeführte langatmig gedachte Coda, hält die Haupttonart fest, die er nur vorübergehend durch hinüberschillern nach Moll (Cis-moll) verdunkelt (Orgelpunkt auf gis), und bringt als neue Überraschung die Verlängerung des Themas in Kombination mit dem rechten Maß in rechter und Gegenbewegung:



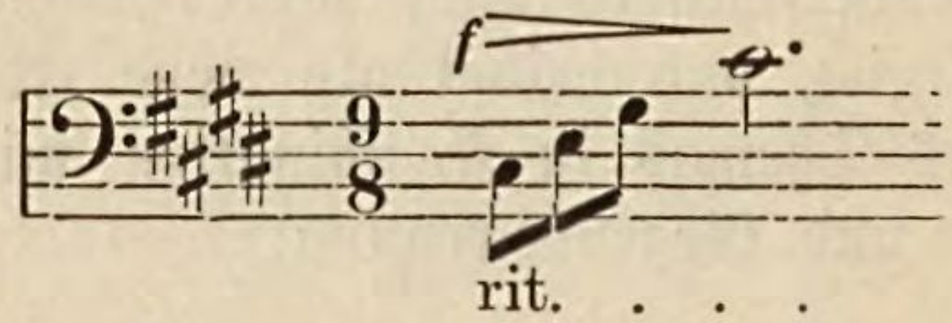
Er füllt zwei Sätze, deren erster den 1. und 5. Takt elidiert, während der letzte vollständig ist und zunächst eine dreitaktige Schlußkorrektur (6.—8. den Halbschluß auf gis$^+$ in einen Ganzschluß verwandelnd) und dann über liegendem Baß $\binom{\text{cis}}{\text{Cis}}$ noch eine viertaktige Bestätigung erhält (6.—9.).

Der Charakter des Stückes ist ein ruhiger (das Thema wahrt den Quintumfang der Dreiklangslage), wird aber gegen das Ende etwas heftiger durch reichlichere Einführung von Zweiunddreißigstel-Figuren, und beruhigt sich in den letzten Takten wieder zu gleichmäßiger Sechzehntelbewegung.

II. 4.

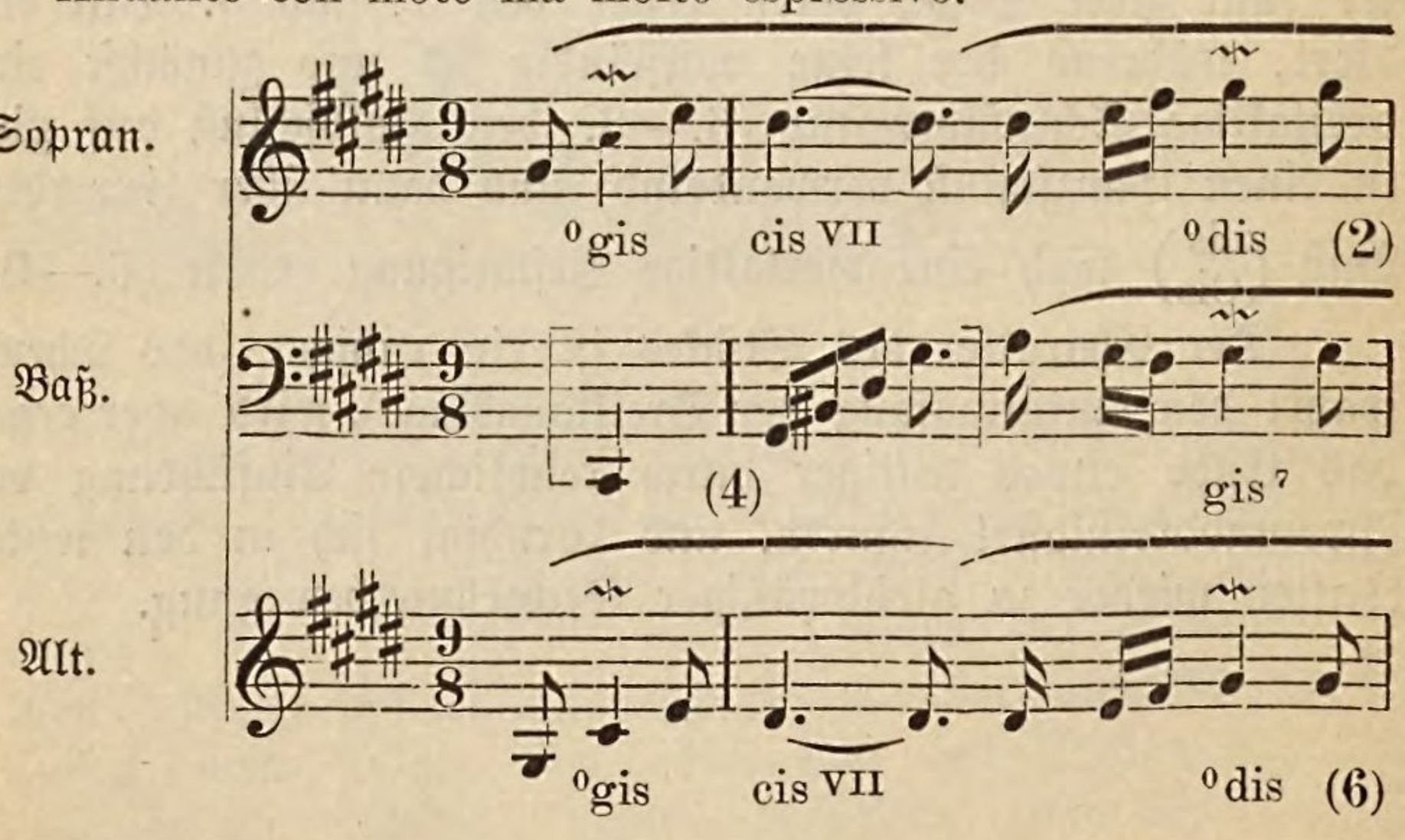
Präludium und Fuge Cis-moll.

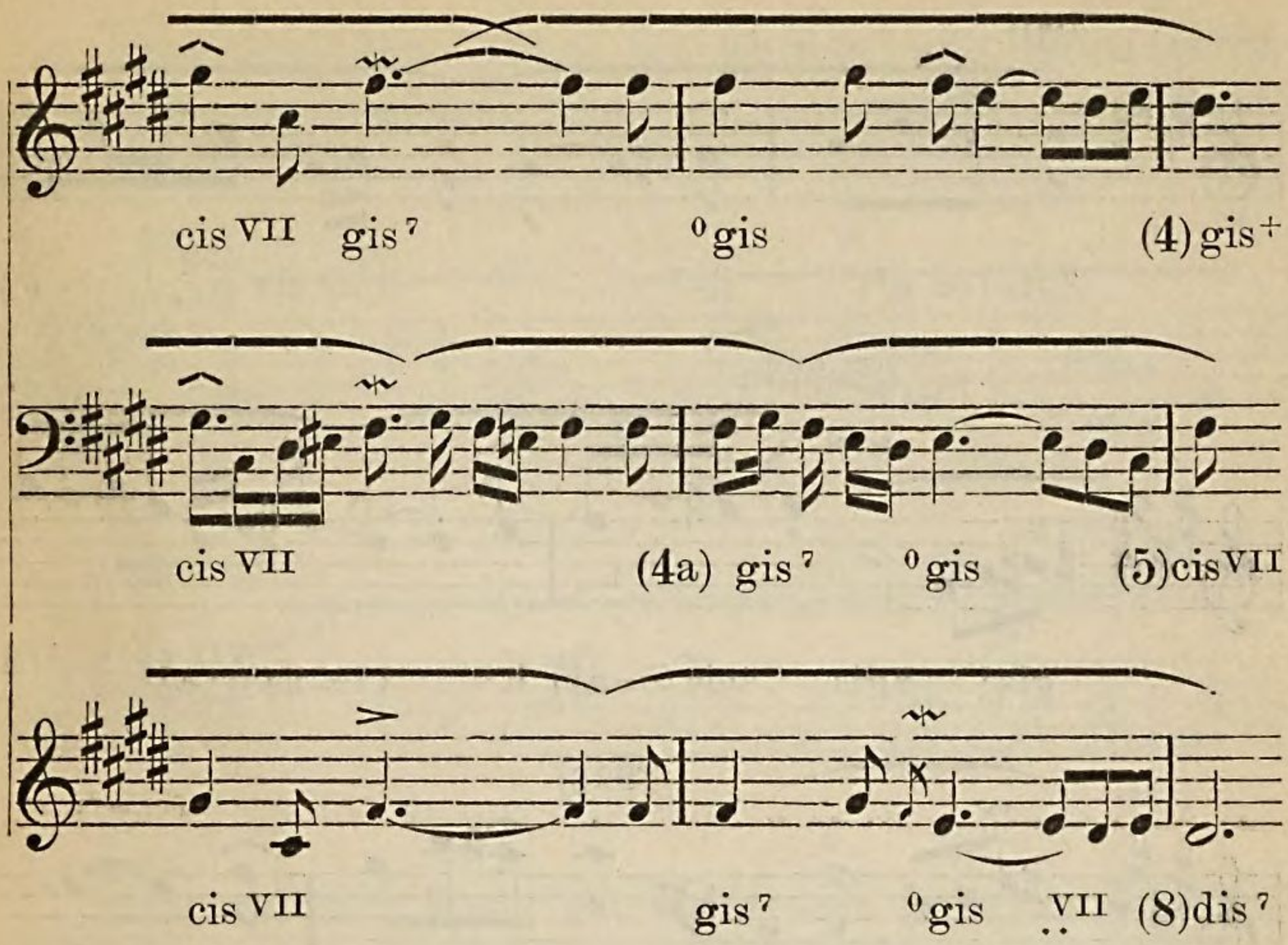
Das Präludium ist ein tiefernstes Stück, voll religiöser Inbrunst, in der Stimmung am nächsten verwandt dem B-moll-Präludium des ersten Teils, aber von ganz anderer, viel komplizierterer Faktur, ein streng dreistimmiger kontrapunktischer Satz mit Imitationen. Das Stück ist ziemlich deutlich in zwei Hälften gegliedert, deren zweite freie Wiederholung der ersten ist, hat aber keine Reprise, sondern schreitet unablässig weiter; übrigens sind aber beinahe alle Perioden enden (fünf von acht) durch das aufsteigende Arpeggio kenntlich, mit welchen das Stück beginnt (vorausgeschickter Schwerpunkt höchster Ordnung, 8. Takt):



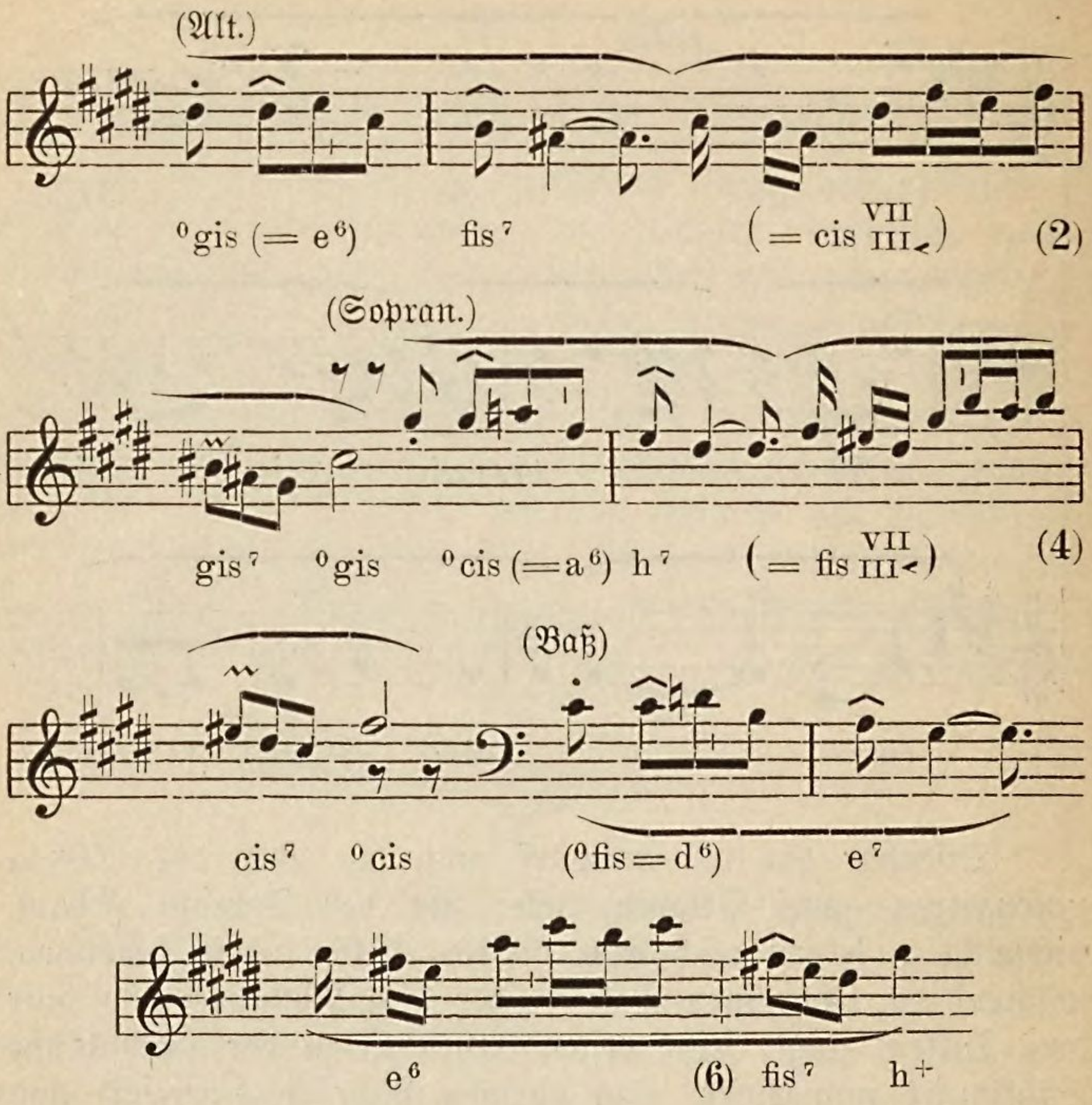
Den thematischen Aufbau hat Bruyck geschickt, wenn auch nicht erschöpfend aufgewiesen. Gleich der erste Satz ist nämlich nicht nur zwischen zwei, sondern zwischen allen drei Stimmen imitierend; wir stellen die vier Takte, wie sie Sopran, Baß (!) und Alt nach einander bringen, direkt über einander zum leichten Vergleich:

Andante con moto ma molto espressivo.

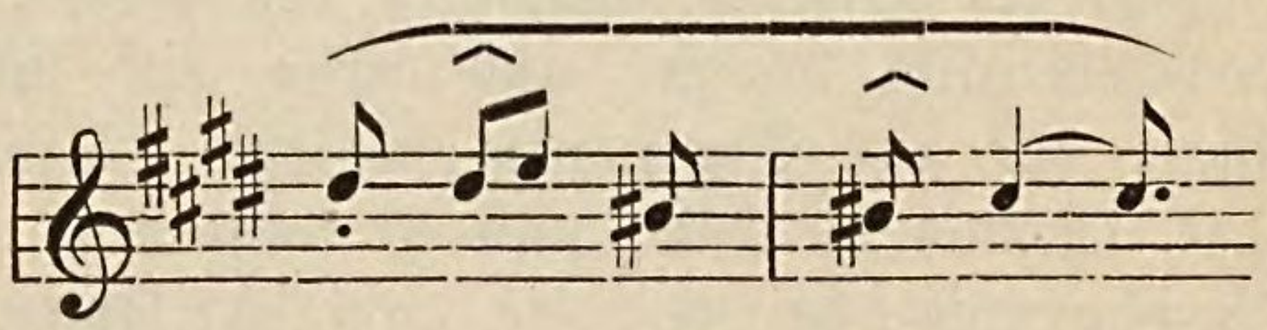




Offenbar hat im Entwurf auch der Baß das Thema notengetreu (zwei Oktaven tiefer als der Sopran) gehabt, vielleicht auch erst nach dem vierten Takte damit begonnen, während er jetzt einen Takt früher (im Abstande von nur drei Takten) folgt; seine ersten Noten fielen der Halbschluß-Baßklausel zum Opfer. Im übrigen ist er stark verziert und die Harmonie des Themas ist sehr verändert (das ist sie aber auch im Altvortrag des Themas). An den Halbschluß auf dis^7 (8 = 4) setzt zunächst eine zweittaktige Bekräftigung desselben (wobei der Sopran nochmals den letzten Takt des Themas von cis aus bringt) und dann ein vollständiger neuer Nachsatz, der zur Dominante schließt. Damit ist der Hauptteil des Themas zu Ende, und es folgt eine neue, selbständige Themagruppe, bei der die drei Stimmen einander in kürzerem Abstande imitieren (nach je zwei Takten); genauer: während im ersten Thematteile die Oberstimme durchaus die Führung behält (daher die fast unkenntlich gewordene freie Imitation des Basses), wandert hier die Führung von einer Stimme zur andern, und die Imitation bestimmt daher den rhythmischen Aufbau:

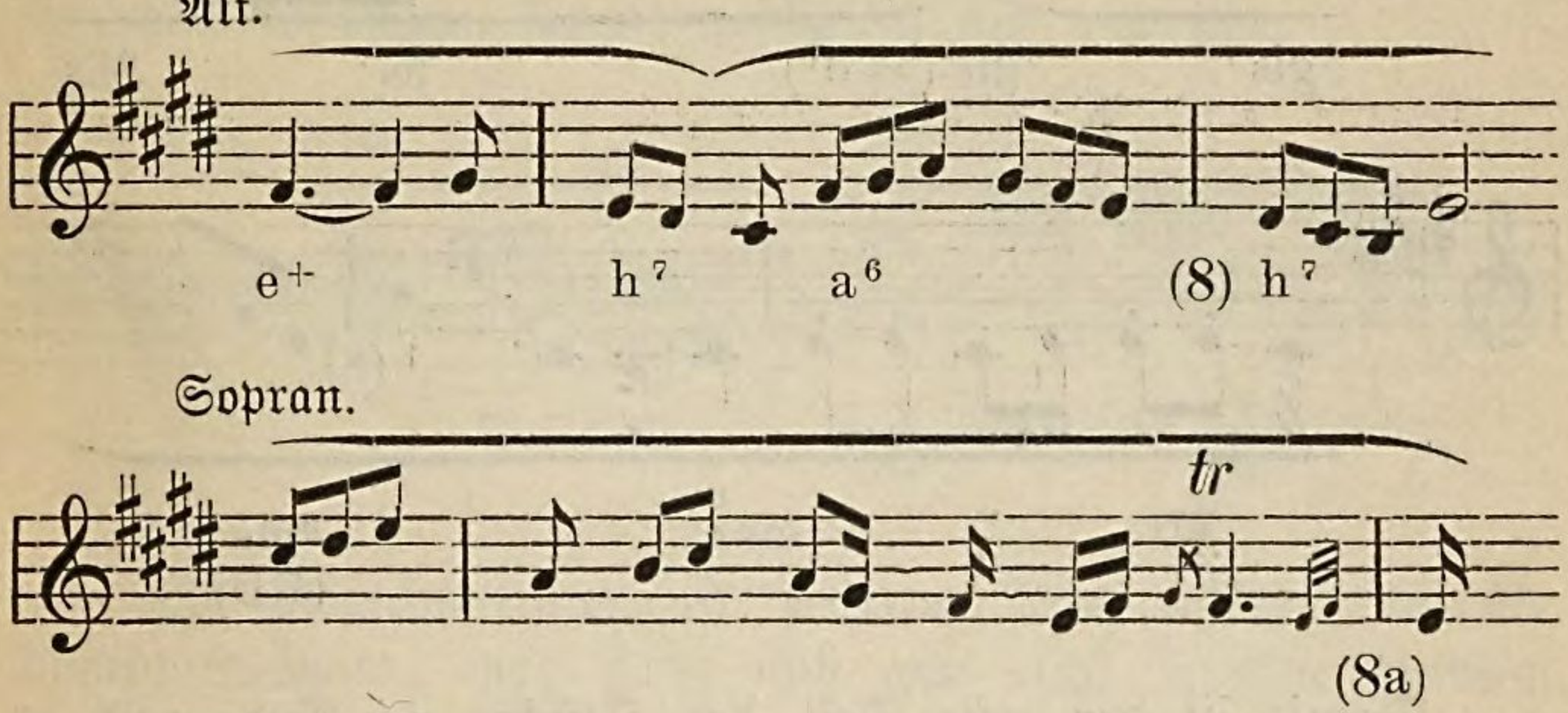


Das erste Motiv dieses Zwischenthemas entstammt der Fortführung des Soprans während des Themavortrags durch den Baß

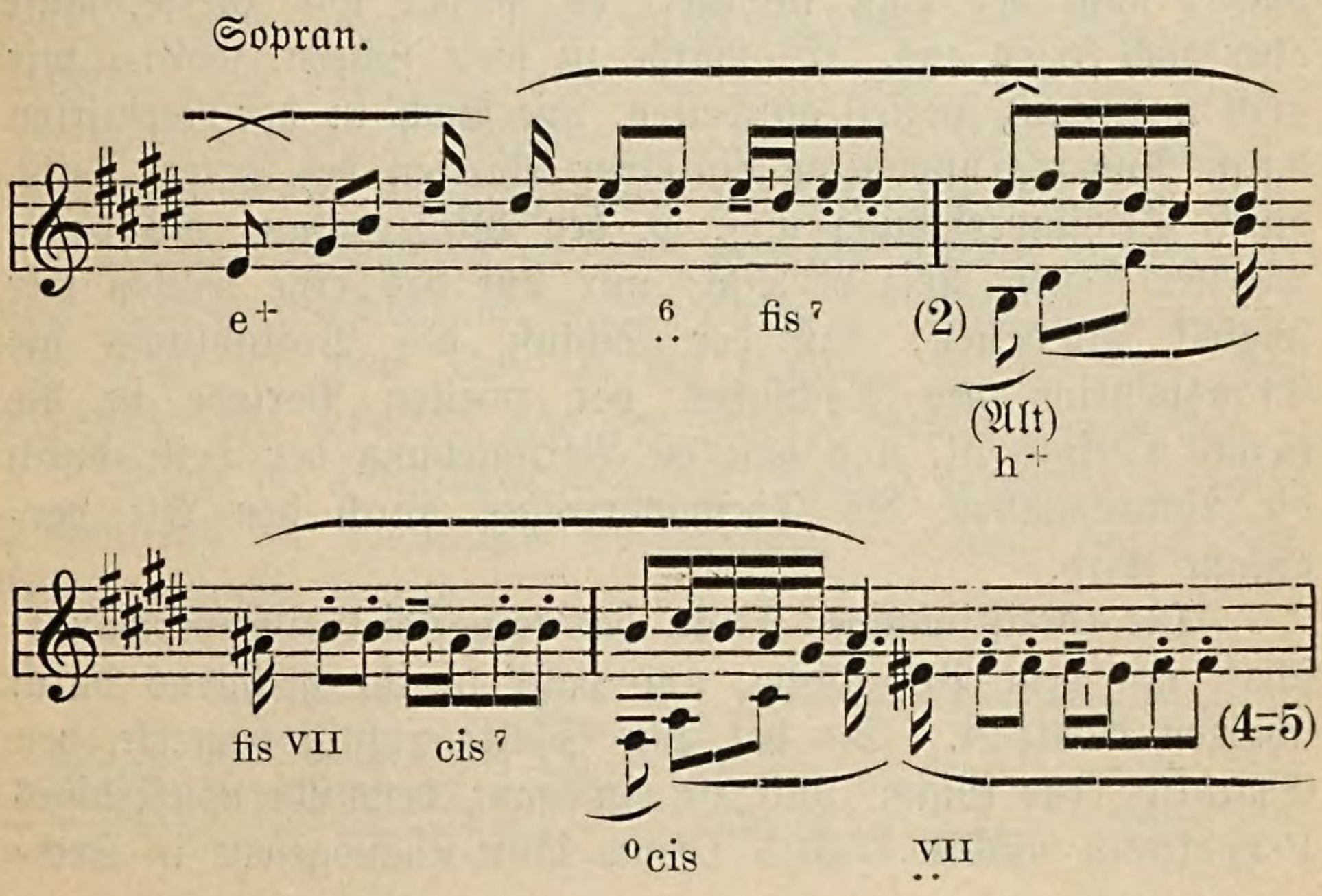


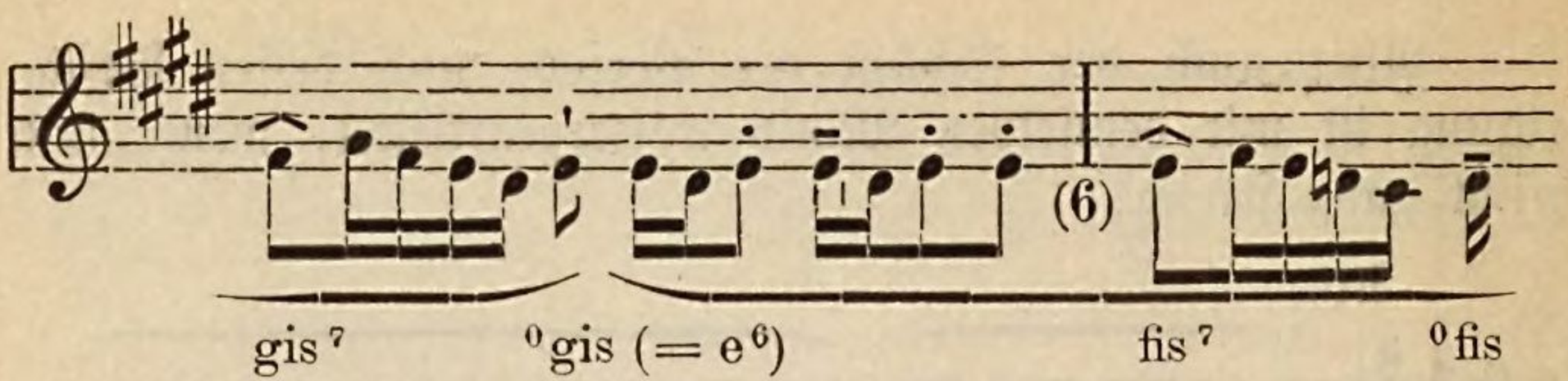
ja sogar schon dem Kontrapunkt des Baß und Alt zum ersten Themavortrag durch den Sopran:

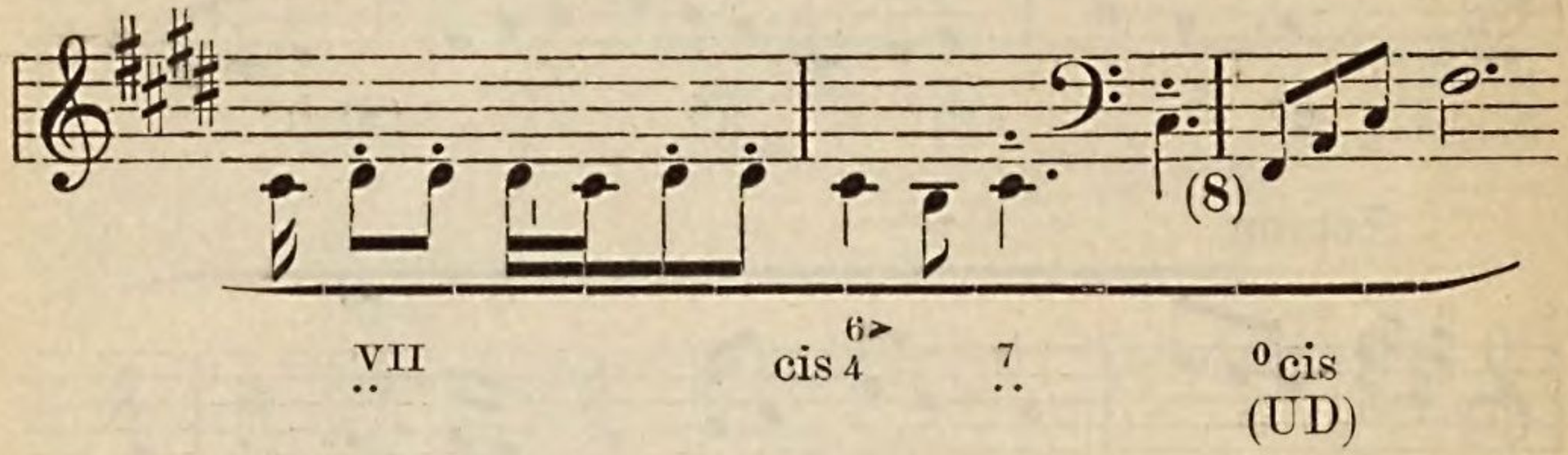
Aber auch der Schluß der Periode und dessen Bestätigung ist mit demselben Motiv weitergearbeitet, wenn auch nicht ganz streng:



Wie bei Erreichung der Dominante zu Ende des ersten Abschnittes tritt auch hier bei Erreichung der Parallele am Ende des zweiten wieder das aufsteigende Arpeggio markant auf, diesmal aber im Sopran direkt einen neuen Gedanken einführend, der wieder von den beiden andern Stimmen imitiert wird und so ein abschließendes drittes Glied des ersten Teiles bildet:



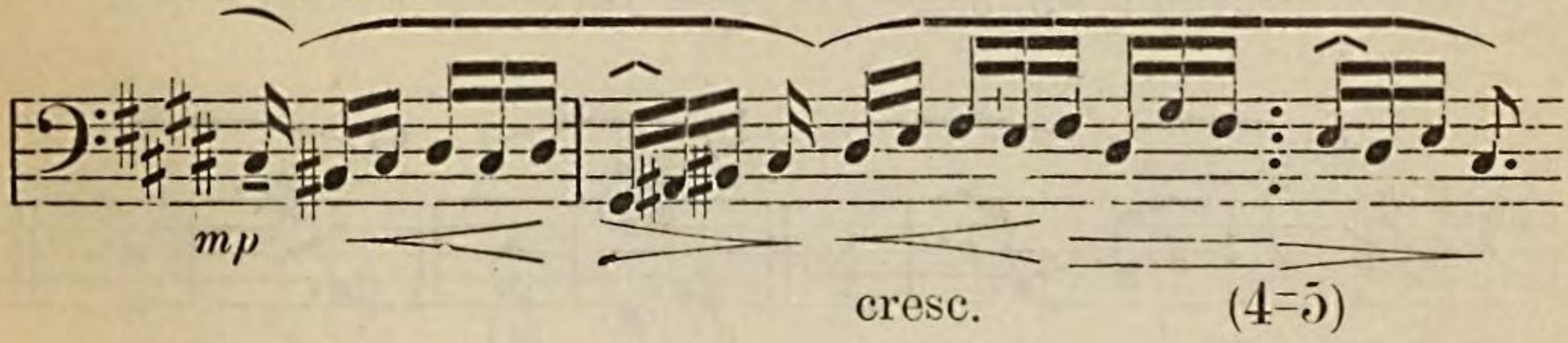




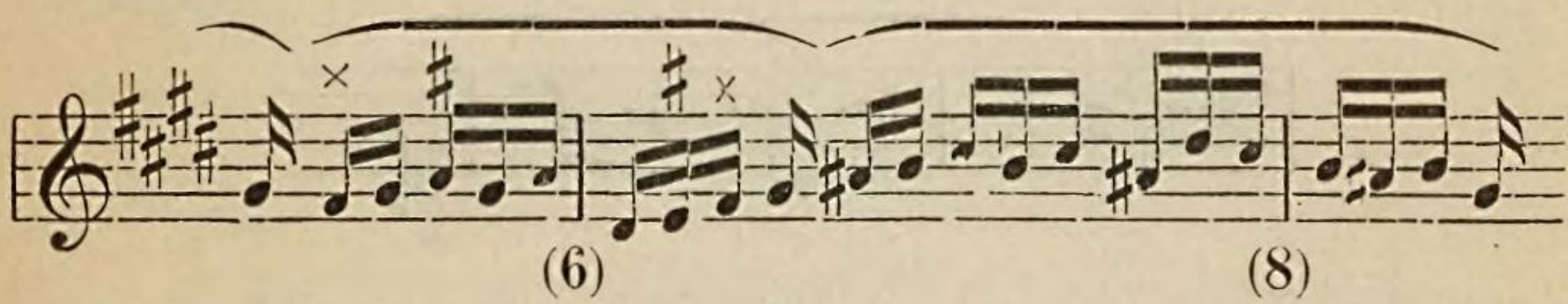
Damit ist der erste Teil des Stückes zu Ende und es beginnt der zweite, der wie gesagt freie Wiederholung (zum Teil Transposition) des ersten ist. Er beginnt in der Unterdominanttonart, in welcher der Alt das erste Thema vorträgt; die Umkehrung der Stimmen enthüllt dabei deutlich die Abstammung des Motivs der zweiten Themagruppe. Mit Wiedererreichung der Haupttonart übernimmt der Sopran wieder das Thema (wie zu Anfang aber mit etwas reicherem Baß); auch der Baß intoniert es wieder wie zuerst, läuft aber noch freier aus. Es würde zu weit führen, wollten wir auch noch ganz speziell aufweisen, wie Bach in der Repetition durch Andersgruppierung einzelner Partien des ersten Teils, durch Stimmversetzung u. s. w. der Wiederholung des dagewesenen neuen Reiz verleiht; nur auf das eine wollen wir speziell hinweisen, daß der Schluß des Präludiums die Transposition des Nachsatzes der zweiten Periode in die tiefere Quinte ist, und daß die Verschiebung der Teile durch die Vorausnahme des Themavortrages durch den Alt veranlaßt wird.

Die (dreistimmige) Fuge hat keinerlei Geistesverwandtschaft mit dem Präludium, und paßt zu ihr höchstens durch scharfen Kontrast. Sie hat, wie Spitta richtig bemerkt, den Charakter der Gigue und ist ein ganz bewundernswürdiges Perpetuum mobile. Das Thema läuft unausgesetzt in Sech-

zehnteltriolen; da es sich plagal um den Grundton bewegt, die Tonartquinte oben und und unten als Grenzton einhaltend, aber zum Grundtone zurücklaufend, so dringt es nicht eigentlich vor, sinkt auch nicht hinab, sondern rennt gleichsam in engem Kreise geschäftig hin und her:



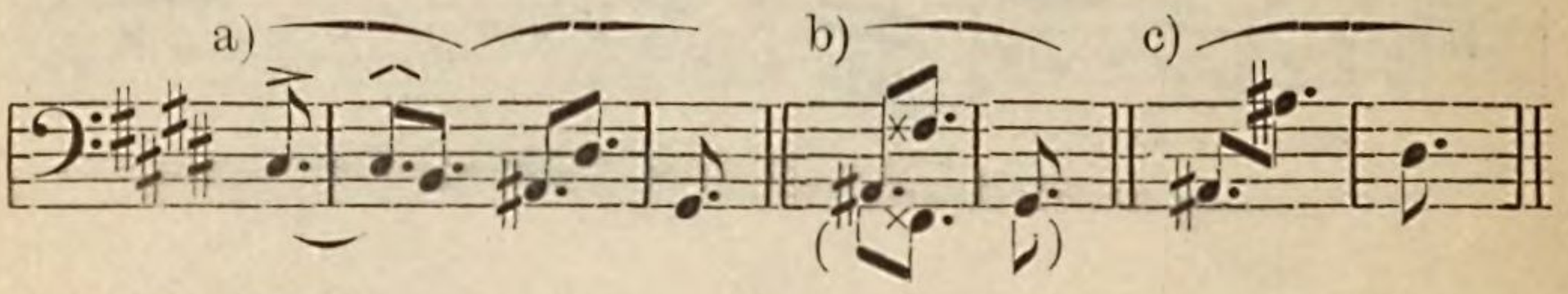
Die Beantwortung ist getreue Tanspostition in die Dominanttonart, was ganz und gar nicht selbstverständlich ist, da die Form:



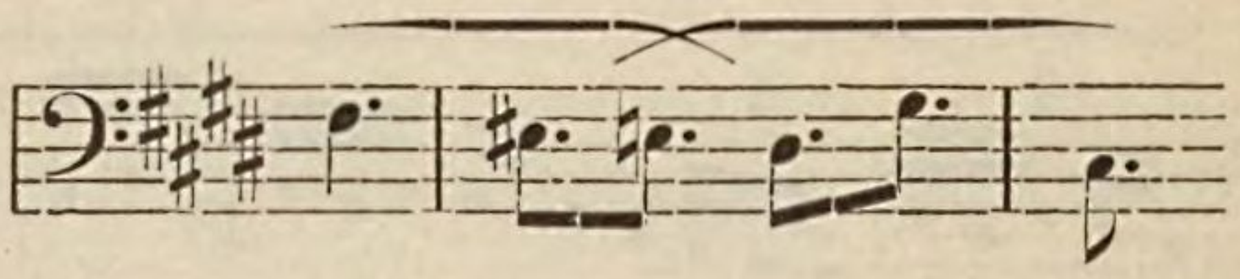
(ohne die übergezeichneten Kreuze) korrekt und wohlverständlich gewesen wäre (oder es hätte wenigstens das erste fisis fehlen können). Es entspricht aber durchaus dem hastigen Wesen des ganzen Stückes, kopfüber in die Dominante zu stürzen. Auch daß Bach den Baß nicht erst zu Ende kommen läßt, sondern zwei Zählzeiten zu früh mit dem Comes im Sopran und ebenso gleichdarauf vorm Ende der Schlußbestätigung (8a = 1) mit dem Dux im Alt einfällt, ist durchaus dem Charakter des Themas und des ganzen Stücks angemessen.

Außer der Originalgestalt des Themas kommt auch seine Umkehrung zu reichlicher Verwendung — auch darin den Giguen Bachs ähnlich:

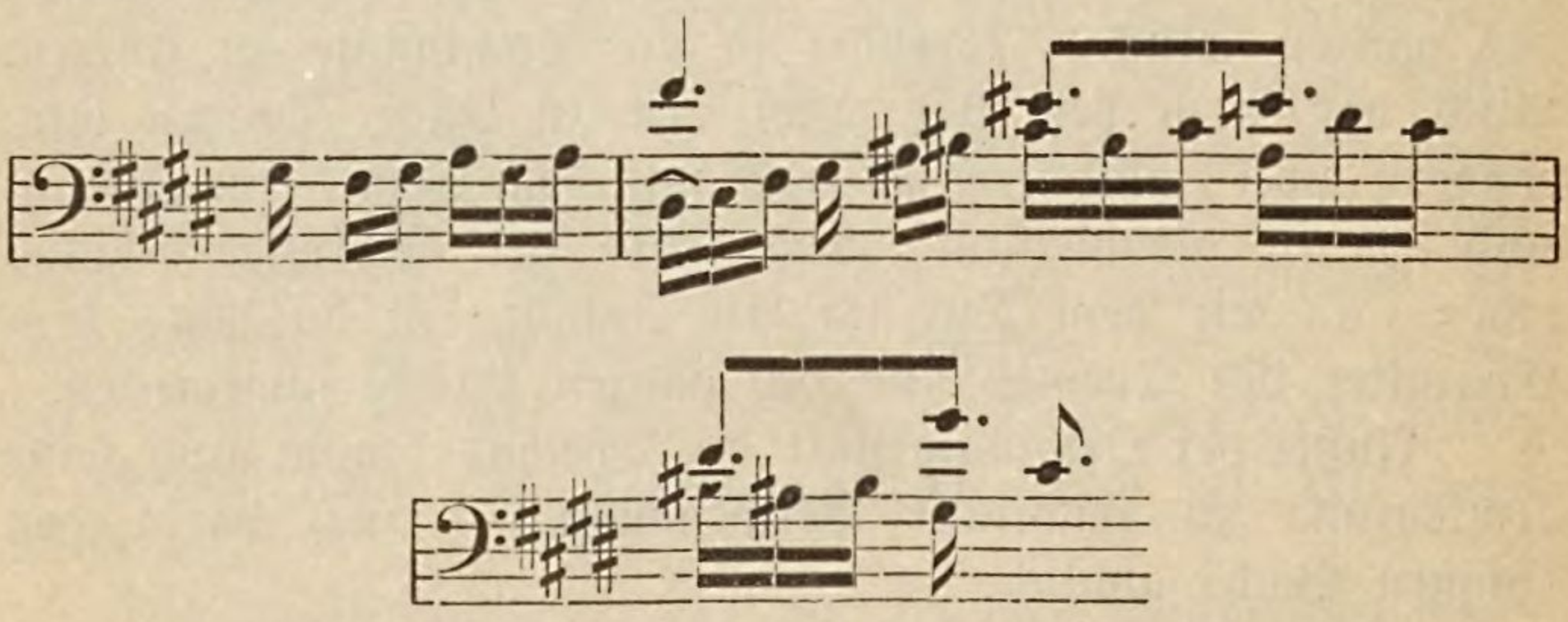
Von den Kontrapunkten ist der wichtigste der in punktierten Achteln schreitende mit einer Synkope zu Anfang; seine eigentliche Gestalt ist wohl nicht die, welche er als erster Gegensatz des Gefährten hat (wo der Sprung in den Leitton nur der Zweistimmigkeit wegen gemacht ist; nach unten mochte wohl Bach nicht ins fisis gehen, weil er dadurch die Melodiezeichnung geändert hätte):



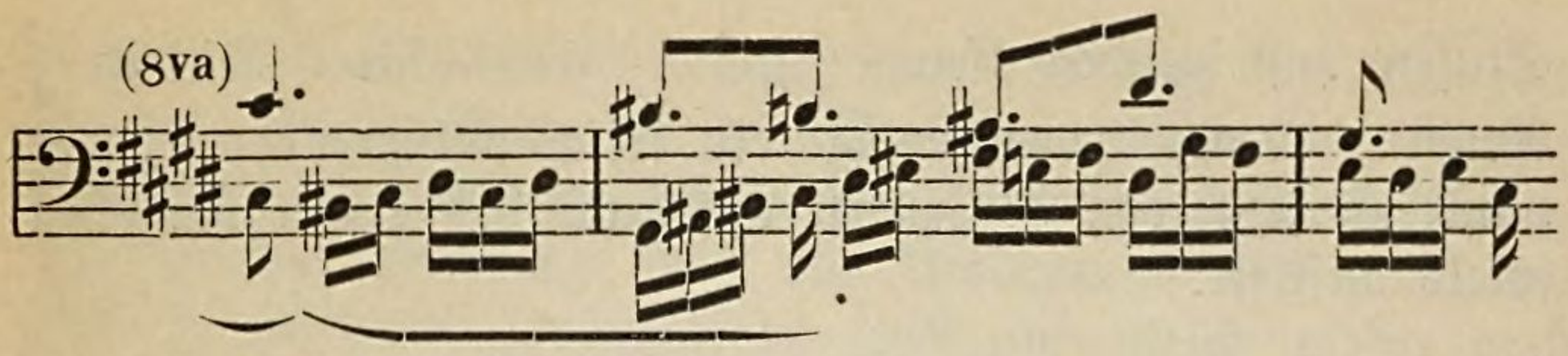
Einige Male tritt er auch mit einem chromatischen Schritt statt der Ligatur auf:



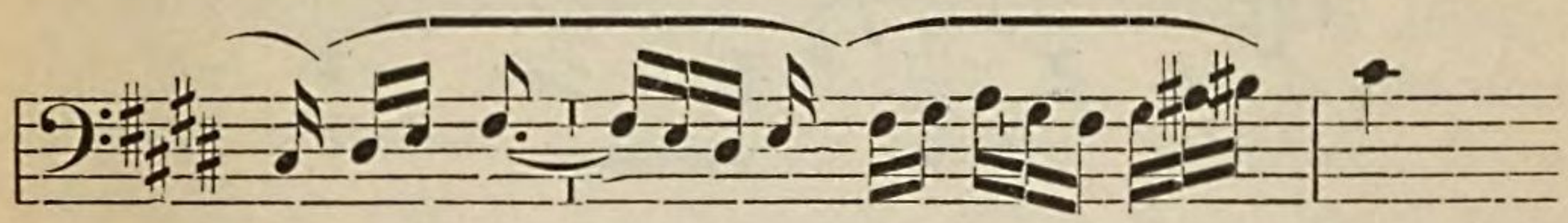
in dieser Form Kontrapunkt des Dux, aber einmal — ganz am Ende — um ein ♩. zu spät beginnend als Kontrapunkt des Comes (der aber dominantische Form hat [mixolydisch]):



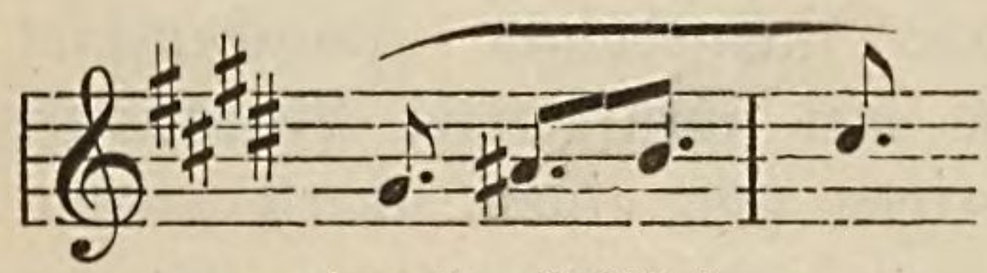
und einmal (in der vorletzten Durchführung) eine Quarte tiefer (d. h. nach dem doppelten Kontrapunkt in der Duodezime versetzt) als Kontrapunkt des Dux:



Ein zweiter wichtiger Kontrapunkt ist dieser (zum Dux):

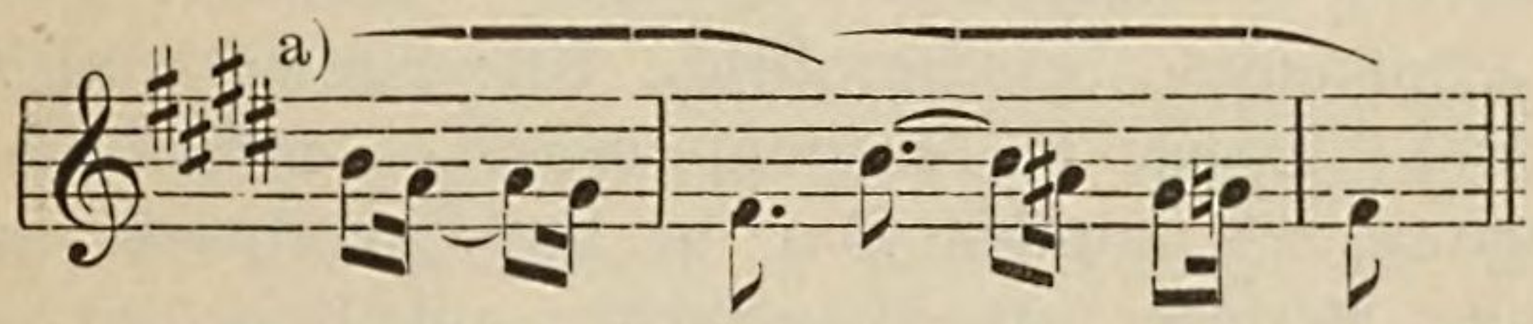


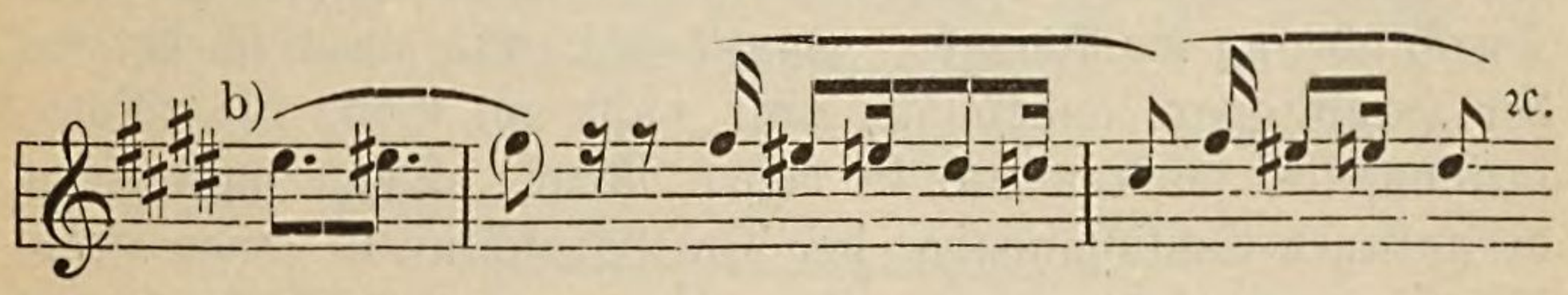
in dieser reichen Form freilich nur einmal vorkommend (zu Anfang der zweiten Durchführung), aber wohl als innerlich verwandt mit folgendem gemessenen anzusehen, der sich mehrmals findet und auch in den Zwischenspielen häufiger vorkommt:



(zweite Hälfte)

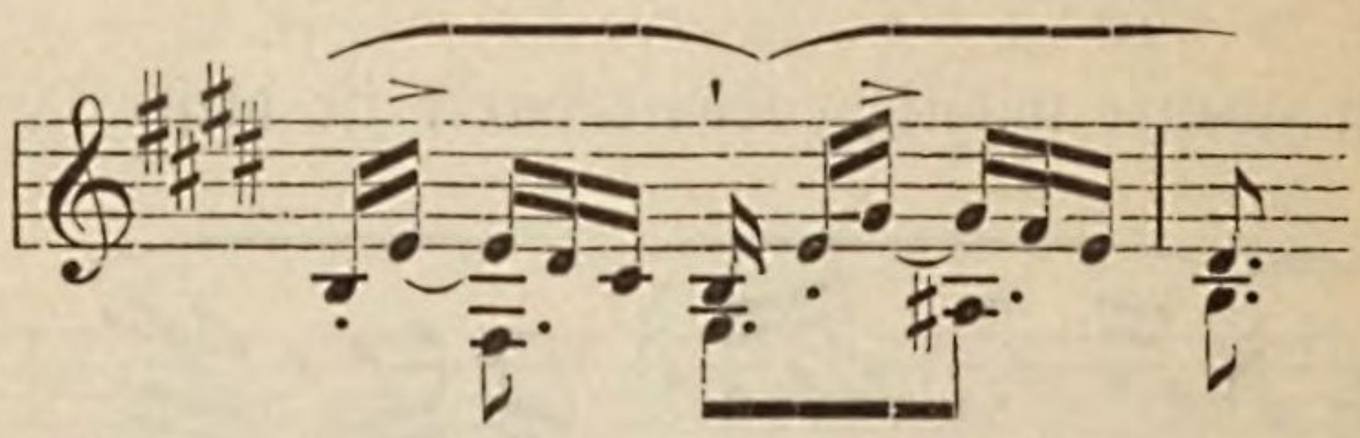
Als Kontrapunkt der Umkehrung des Themas erscheint hauptsächlich ein mehr oder weniger chromatisch herabsteigender Gang:





Die Zwischenspiele sind großenteils mit denselben Motiven gearbeitet (besonders mit der zweiten Hälfte des Themas und dem Quart-Quintschritte des Gegensatzes, auch mit dem vier

Stufen ansteigenden Gange: gis — ais — his — cis in ♩. Noten). Neues Leben bringt ein frisch pulsierender Kontrapunkt zu letzterem, der zuerst am Ende des ersten Zwischenspiels auftritt:



und weiterhin mehrere Zwischenspiele beherrscht.

Die Fuge hat nicht weniger als fünf vollständige Durchführungen, von denen aber eine übervollständig ist, wenn man nicht lieber (und wohl richtiger) eine sechste unvollständige annehmen will. Der grundlegende erste Hauptteil in der Haupttonart umfaßt wohl nur die erste Durchführung und das ihr folgende ausgedehnte Zwischenspiel (Nachsatz der zweiten Periode mit zweitaktiger Bestätigung, eine weitere vollständige Periode und einen überleitenden Halbsatz).

Der Modulationsteil bringt zunächst eine zweite Durchführung (Dux im Sopran, Comes im Alt und nach überleitender Schlußbestätigung Thema in der Parallele [E-dur] im Baß) und nach Beendung der durch Wiederholung des 3.—4. Taktes erweiterten zweiten Periode eine vollständige Durchführung des umgekehrten Themas — Sopran: Thema in H-dur (Dominante der Parallele), Alt: Thema in Fis-moll [U-D], Baß: Thema in der Haupttonart) — woran sich direkt ein Vortrag des intakten Dux in der Haupttonart im Alt, die zweite Periode vervollständigend, anschließt, eine vierte Durchführung markierend. Damit sind wir zwar wieder bei der Haupttonart angelangt, aber nicht am Ende des Modulationsteils, sondern nur in dessen Mitte. Denn nach einem dreitaktigen Schlußanhang, der den Ganzschluß in einen Halbschluß verwandelt (gis^7), hebt ein ganz besonders langes Zwischenspiel an, das in drei Perioden mit mehreren Weitungen die Tonarten Fis-moll, H-dur, Gis-moll (Moll-Oberdominante, in der länger verweilt wird), Cis-moll, Fis-moll,

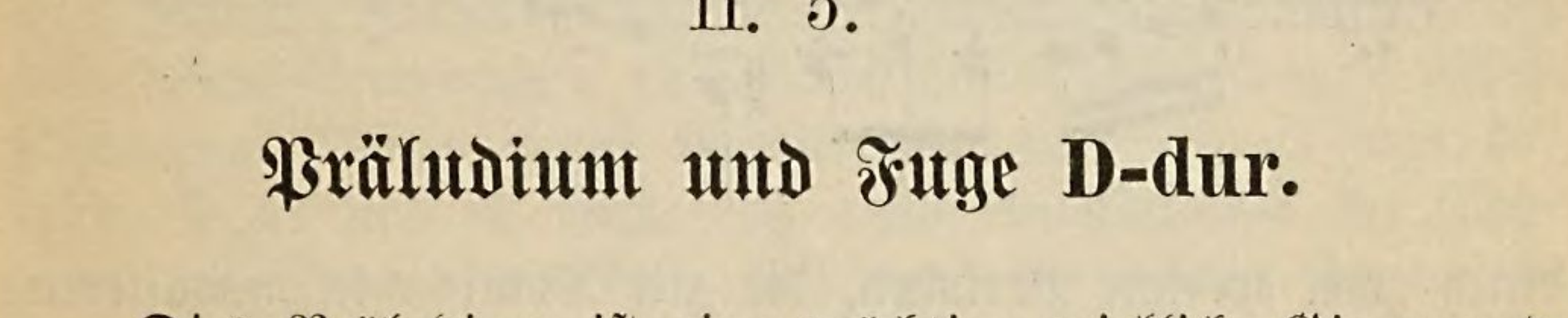
H-dur, E-dur, A-dur durchläuft und schließlich nach Fis-moll mündet, in welchem die den Schlußteil beginnende fünfte Durchführung mit dem schnell die Haupttonart herstellenden Dux einsetzt (Sopran); das mit Umdeutung des 4. Taktes zum 1. einsetzende Zwischenspiel lenkt aber gleich wieder nach der Unterdominantseite und schließt im 8. Takt nach A-dur (Parallele der Unterdominante), in welchem der Alt das umgekehrte Thema von cis aus bringt; der Baß schließt mit dem Dux in rechter Bewegung an, die Haupttonart definitiv herstellend. Zwei kühn gebildete Takttriolen leiten nun noch in eine 6. Durchführung, welche in besonders voll-klingender Mittellage noch drei Themaeinsätze bringt: Comes im Alt (Tenor), nach zwei abermals steigernden Takttriolen von der Unterdominante aus Dux im Alt und endlich abermals Comes im Baß mit zwei zweitaktigen Bestätigungen.

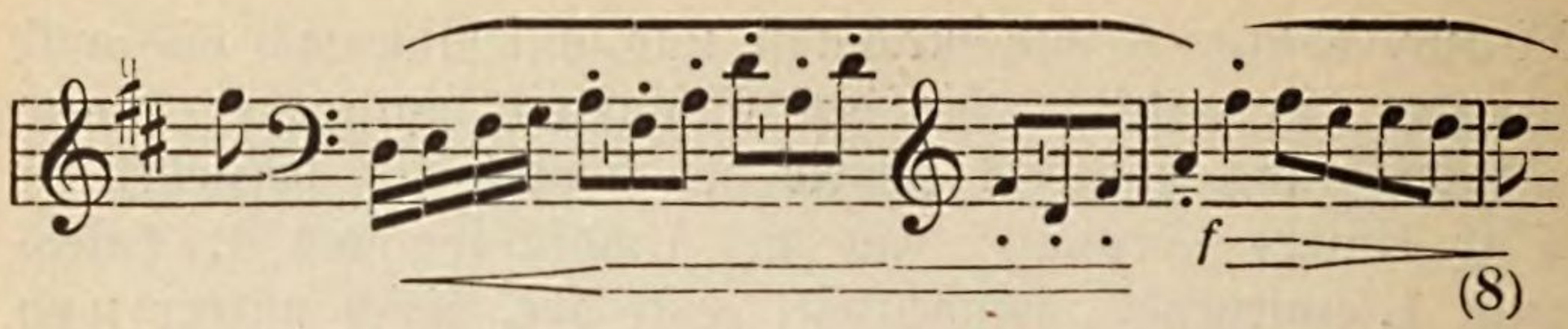
II. 5.

Präludium und Fuge D-dur.

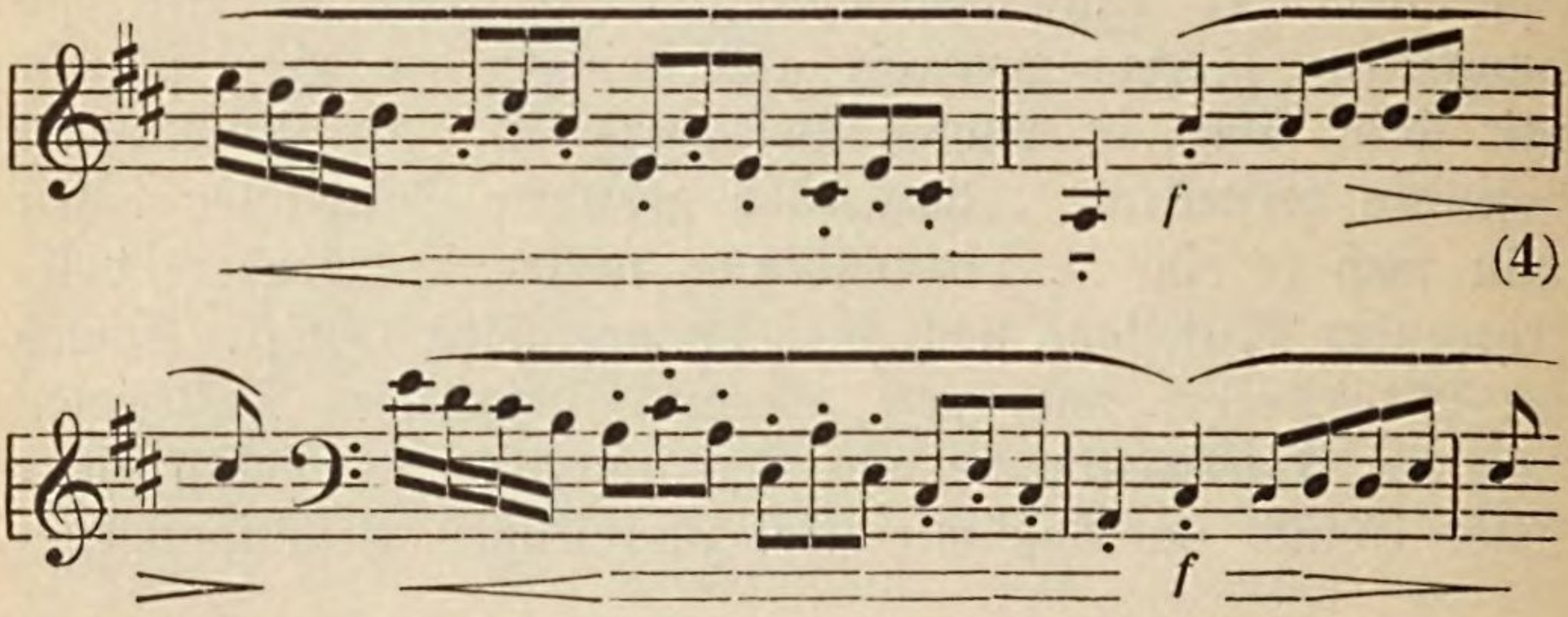
Dies Präludium ist eine prächtige wirkliche Gigue und zwar eine nicht fugierte, ein richtiges Tanzstück mit regelmäßiger Periodengliederung in zwei Teilen mit Reprisen. Einem kräftigen grundlegenden Satze, der zu Anfang des zweiten Teiles in der Umkehrung erscheint,

Allegro risoluto (4 ♩).

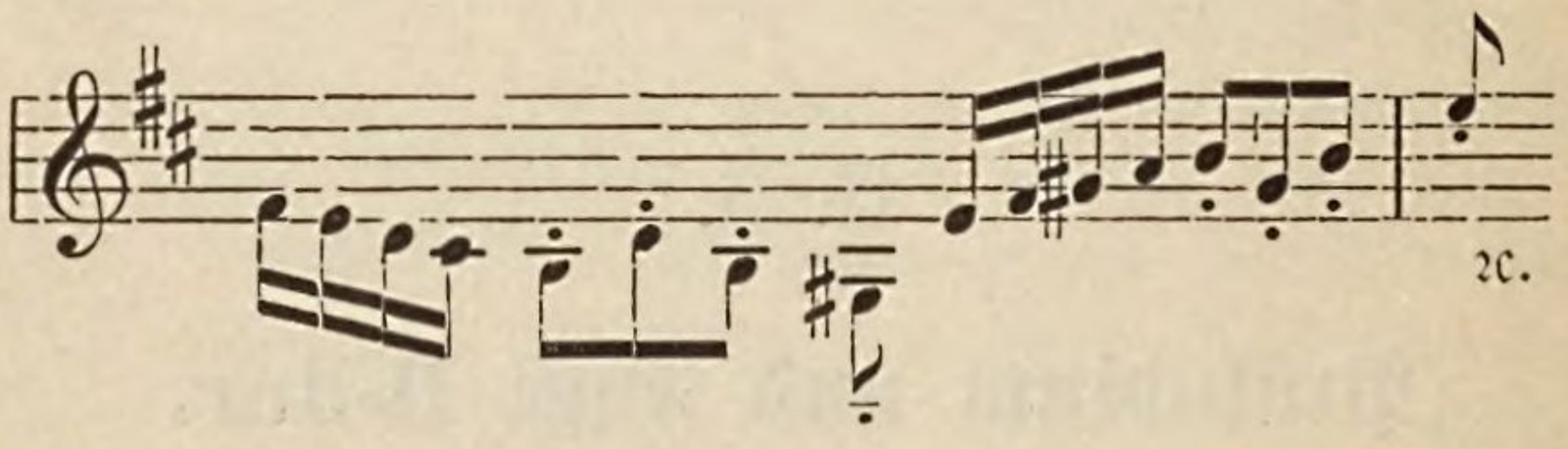




Umkehrung:



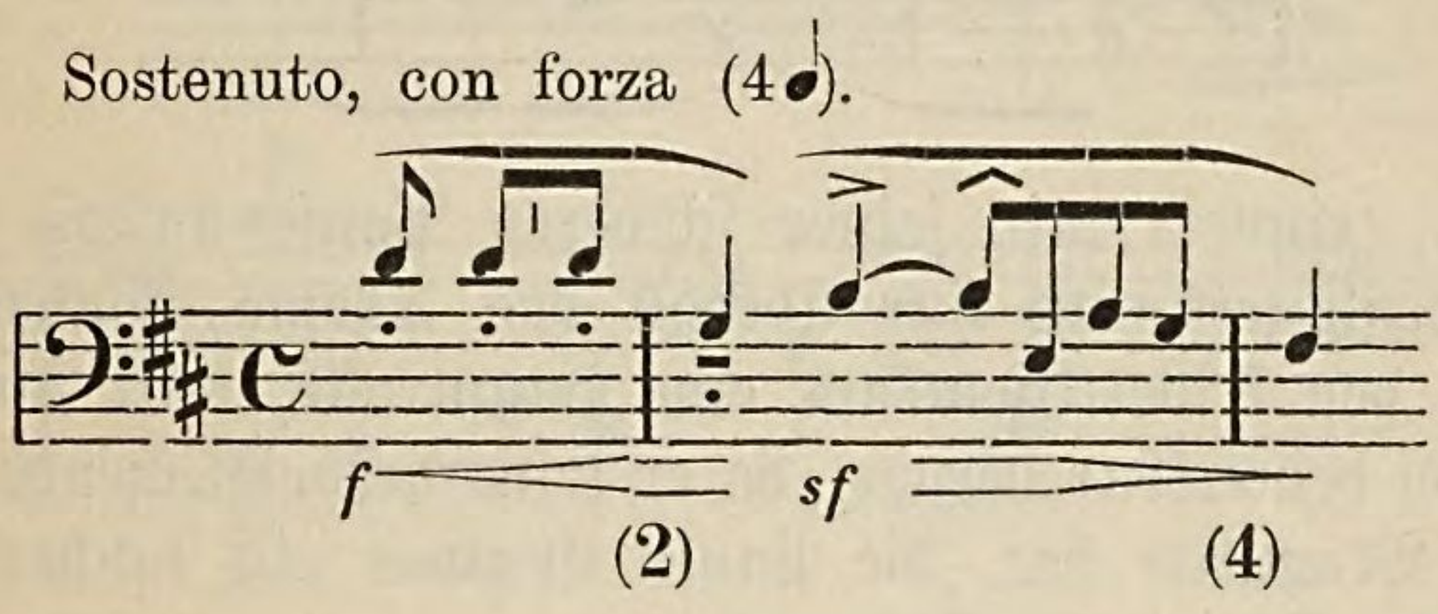
folgt ein neckisches Spiel mit dem durch einen Schleifer eingeführten gezackten Arpeggiomotiv des Anfangs



durch zwei weitere Perioden, die zur Dominante modulieren, in welcher eine Klausel förmlich abschließt, worauf noch ein weiterer ganzer Satz der Bestätigung folgt, der als Nachsatz nur eine (breit zu nehmende) Takttriole enthält. Der zweite Teil ist aus demselben Material gearbeitet, d. h. bringt keine neuen Motive, wohl aber erst eine längere Durchführung (fünf Sätze, der fünfte mit einer gewaltigen Weitung), die aber den frischen Tanzcharakter wahrt und nirgends ins Gelehrte oder Gekünstelte fällt, und nach der Umkehrung des Einleitungssatzes ähnlich wie der erste Teil gearbeitet ist, aber die Haupttonart vermeidet (sie steht in A-dur und H-moll-Dominante und Parallele). Der Rest ist Wiederkehr des ersten Teils unter Vermeidung der Modu-

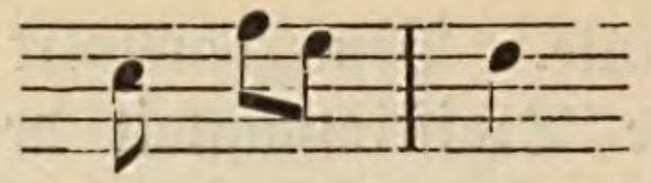
lation zur Dominante. Bemerkenswert ist die fast ganz strenge durchgeführte Dreistimmigkeit des Stückes, die aber nirgends als Fessel empfunden wird.

Die (vierstimmige) Fuge ist ebenfalls markig und bestimmt aber ruhig, sodaß sie ein vortreffliches Gegengewicht gegen den Ansturm des Präludiums bildet. Man möchte fast sagen, daß die Bewegung der Fuge eine allzueinförmige sei (fortgesetzt in Achteln), wenn nicht das Präludium eine solche Gleichmäßigkeit erwünscht machte. Das Thema beginnt mit dem Motiv der Sinfonia eroica (aber breit!) und senkt sich von der Oktave hinab in die Terz:

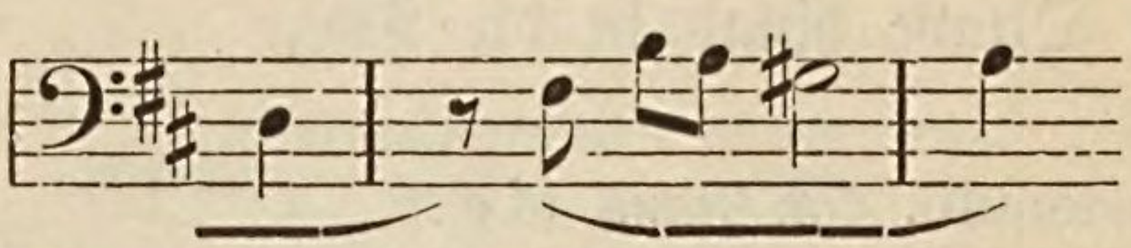


Nicht nur seiner rhythmischen Natur nach (schwer-leicht-schwer), sondern auch im Gesamt-Charakter wie in der besonderen Geeignetheit für Selbstkontrapunktierungen (Engführungen) ähnelt dieses Thema dem der G-moll-Fuge des ersten Teils und es muß trotz alles Unterschiedes der Tonarten zugestanden werden, daß auch die beiden Fugen im Ganzen einander nahe stehen. Nur fehlt hier das graziöse Element der leichten Sechzehntel-Anläufe; man wird recht thun, diesen Mangel als einen beabsichtigten aufzufassen und die Fuge mehr schwer, nachdrücklich zu geben.

Von den drei Teilen der Fuge ist der erste (Exposition in der Haupttonart) der kürzeste, denn er umfaßt nur die erste Durchführung mit einem kurzen den Abschluß in der Dominante bestätigenden Anhange. Die vier Stimmen folgen einander in der Ordnung: Tenor (Dux), direkt anschließend (ohne Umdeutung, mit Überspringung des fünften Taktes) Alt (Comes, getreue Transposition des Dux in die Quinte), nach zwei zurücklenkenden Takten, die das Schlußmotiv des Themas

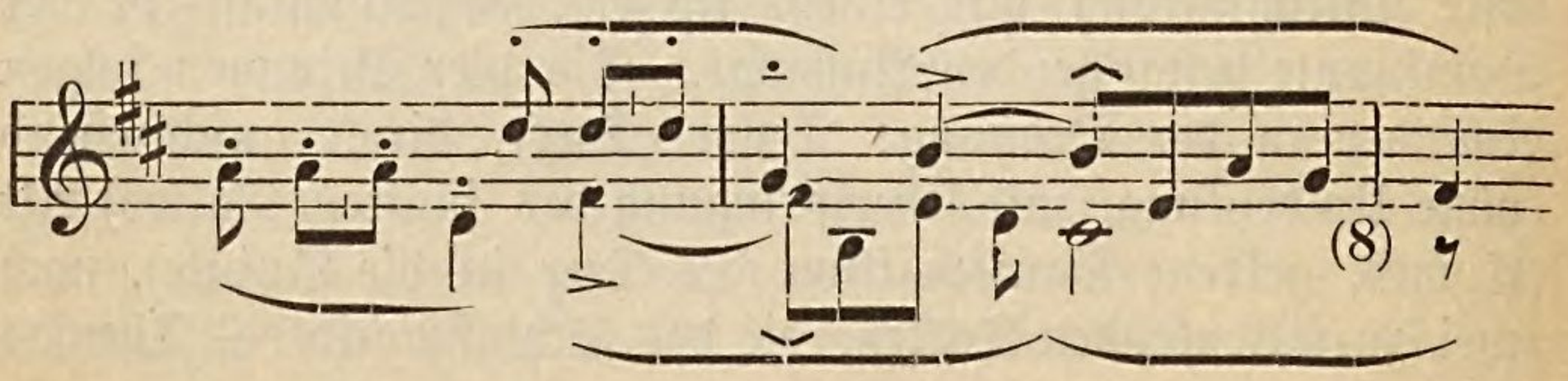


erstmalig in seiner Rolle als Hauptmaterial der Zwischenspiele einführen, folgt der Sopran mit dem Dux und vor seinem Ende (4 = 6) der Baß mit dem Comes; da das Thema auf der Terz endet, so ist der Abschluß unbefriedigend und bedarf der Bekräftigung, die ihm in einem neuen Nachsatze (ohne Elision, sogar mit einer Takttriole für 6—8) wird. Der Gegensatz — wenn man ihn so nennen darf:

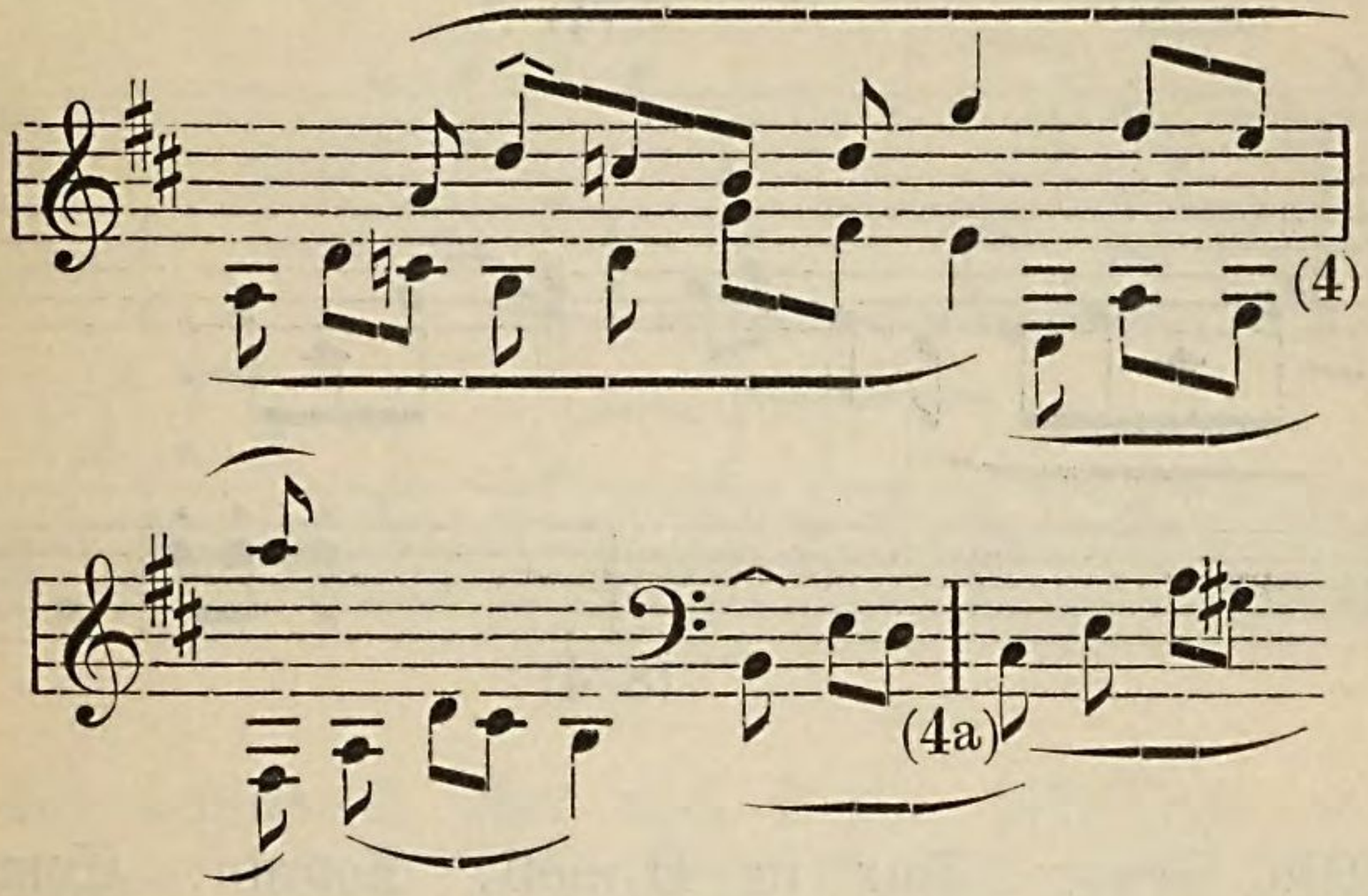


(auch er erinnert mit seiner schweren Pause an die G-moll-Fuge) begleitet nicht nur überall das Thema, sondern spielt auch in den Divertissements eine Hauptrolle, tritt aber kaum irgendwo bemerkbar hervor, da er keine hervorstechenden rhythmischen Momente hat (die Pause ist zwar ein solches, kommt aber nicht sicher zur Geltung).

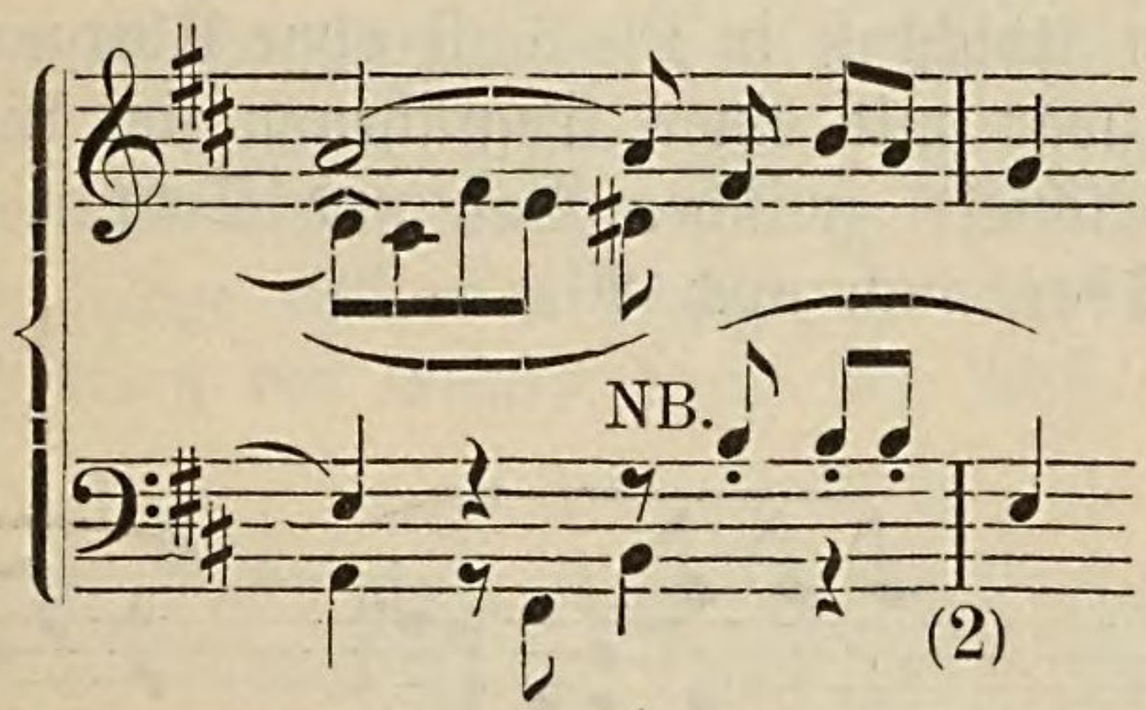
Der modulierende Mittelteil umfaßt drei Perioden mit einigen Weitungen. Die erste, wie die erste der Exposition durch Elision des 1. und 5. Taktes verkürzt, beginnt sofort die Modulation durch Vortrag des Dux in E-moll ($a^{3} = e^{VII}$) und wird geschlossen durch den Comes in E-moll (bz. Dux in H-moll) im Sopran. Gleichsam als wenn diese Modulation verfrüht gewesen wäre, lenkt eine zweitaktige Schlußkorrektur wieder nach A-dur (Dominante) zurück, und ein neuer Nachsatz bringt Comes (Alt) und Dux (Sopran — man beachte, daß es dieselben Stimmen sind, welche eben die voreilige Modulation gemacht hatten) in Engführung, die Haupttonart noch einmal feststellend:



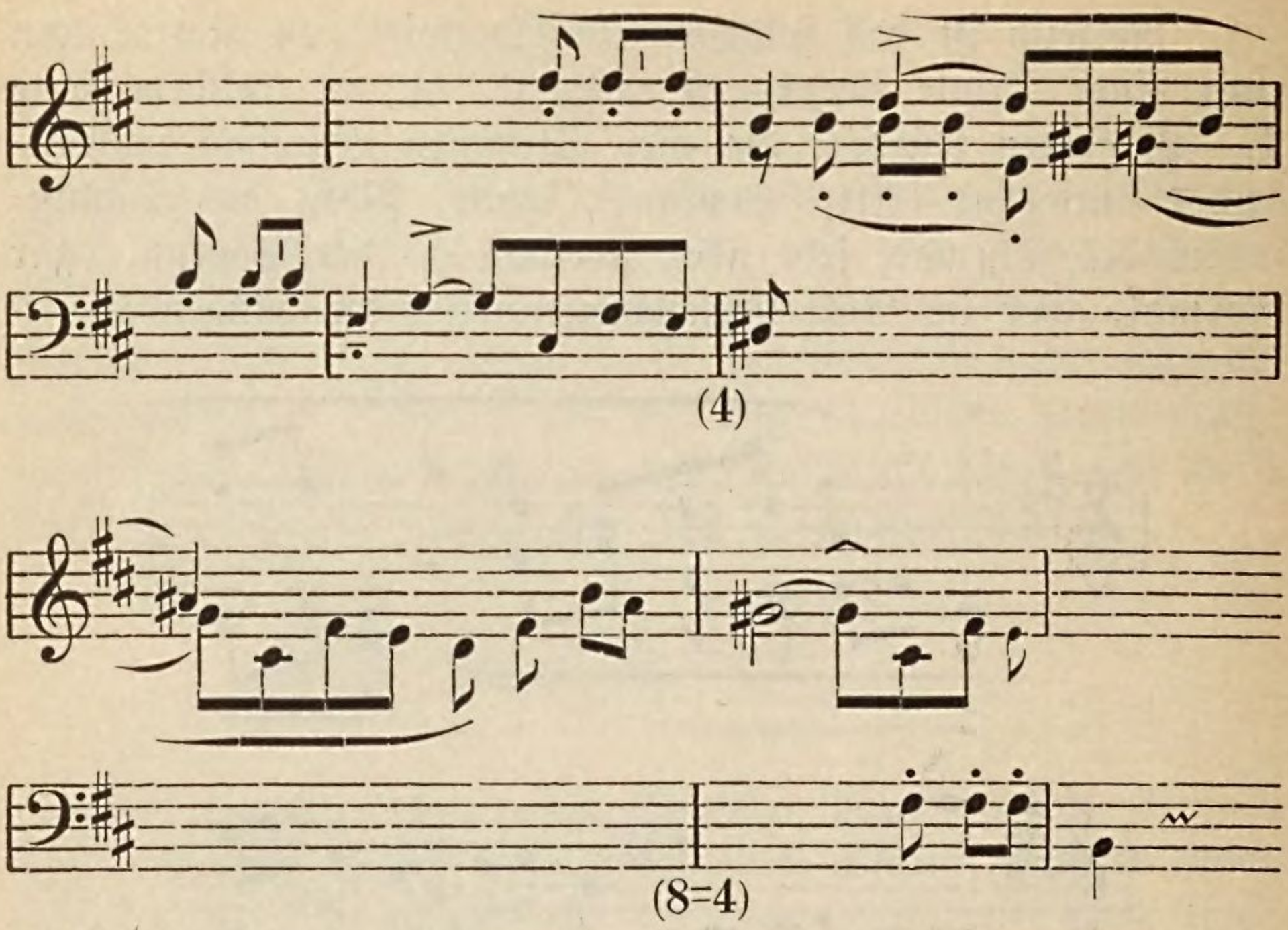
Reizend ist das folgende Zwischenspiel von acht Takten (mit einer Triole für 1.—4. oder 2.—4., in welchem Falle 1.—2. fehlen würde); die vier Stimmen ergreifen nacheinander einsetzend (Alt, Sopran, Tenor, Baß) das Schlußmotiv des Themas, jede aber zweimal — der Sopran sogar viermal, aber im Takt verschoben, aneinander hängend:



sodaß ein weit ausholender Aufschwung mit langsamer Herabsenkung wieder zur Dominante wendet, aufs neue die Modulation in Angriff nehmend. Der Abschluß wird daher gleich durch den weitergehenden Alt überbrückt:

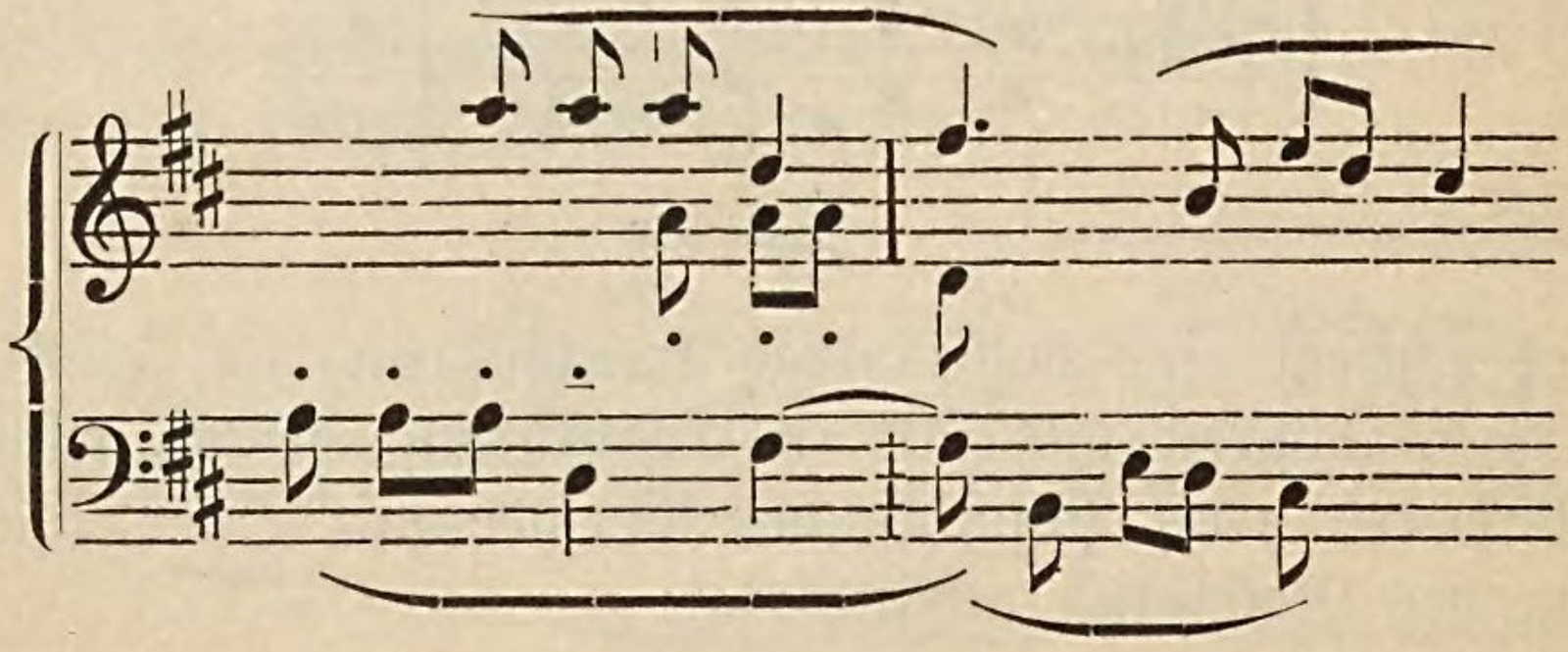


und es schließt eine vollständige Durchführung an, die Tenor (bei NB.), Sopran und Alt in Engführung bringt, während der Baß erst nach Abschluß der Periode mit einer Wiederholung des Nachsatzes allein folgt:

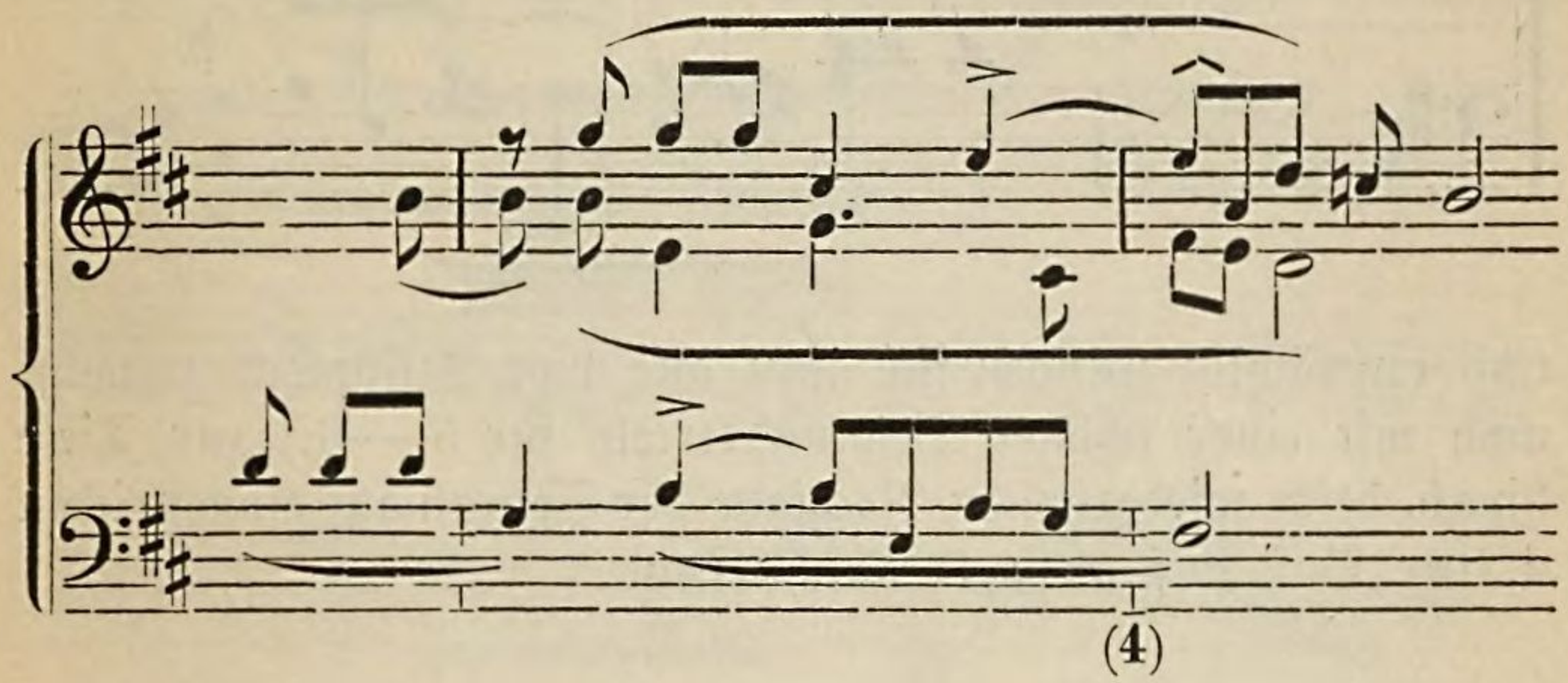


Also Tenor: Dux in H-moll, Sopran: Comes in H-moll (Dux in Fis-moll), Alt: Dux in H-moll, Baß: Comes in H-moll (aber in entschiedenem Fis-moll einsetzend und schließend).

Damit ist der Modulationsteil zu Ende und es folgt der die Haupttonart wieder endgiltig feststellende Schlußteil, der nach dem Abschluß in Fis-moll ohne Übergang in D-dur ansetzt und zwar mit einer Engführung in kürzestem Abstande (zwei Achtel!) zwischen Baß und Sopran und für die vier ersten Töne auch noch Alt:

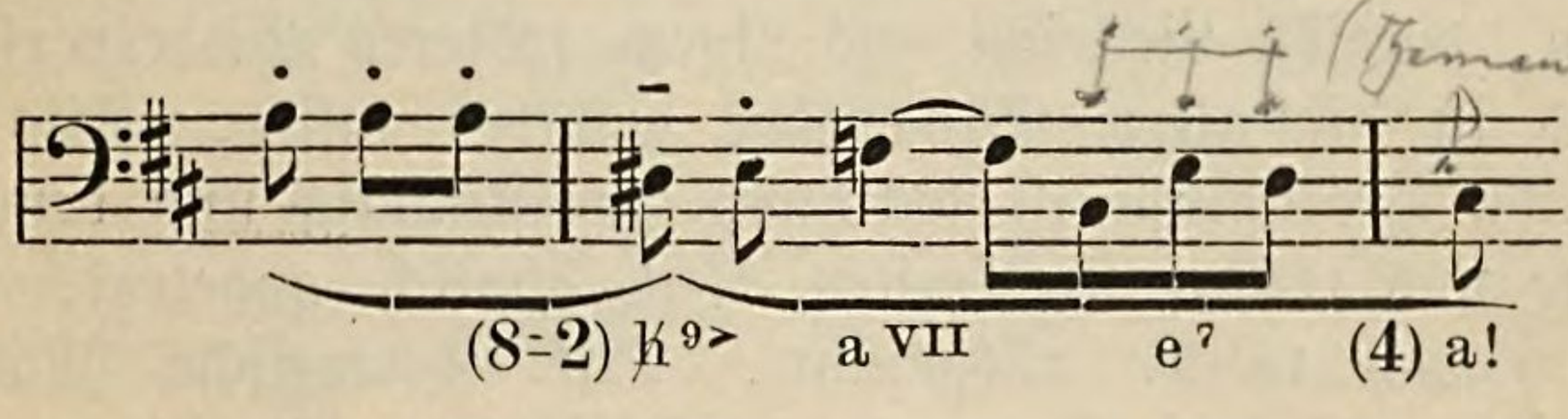


Der Rest der Periode (frei) wendet sich zur Unterdominante (G-dur), das nahe Ende voraus andeutend, und schließt dazu ab. Nun folgt eine dürftig zu Ende geführte Engführung (Tenor, Alt, Sopran mit frei begleitendem Baß) wieder im Abstande eines Viertels:

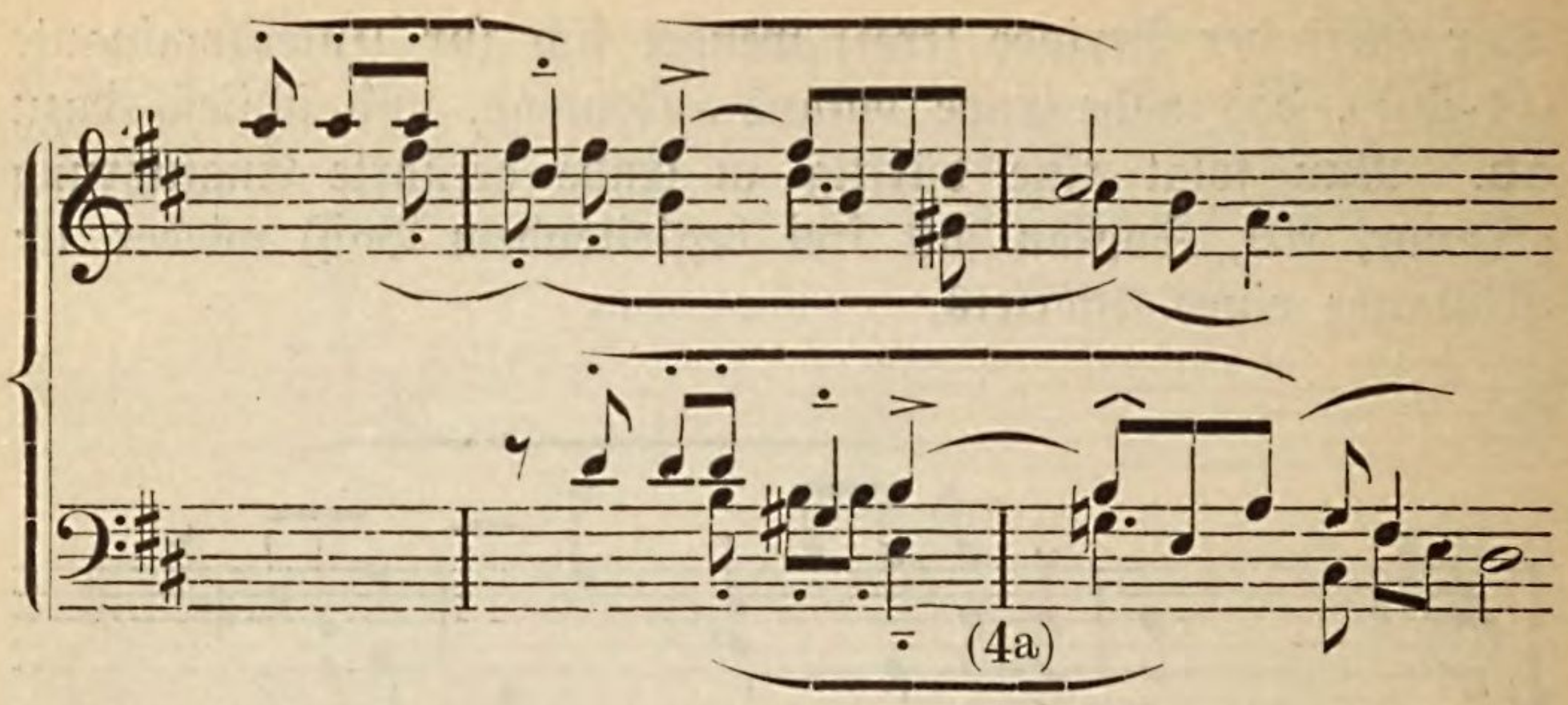


in G-dur beginnend aber nach D-dur schließend und mit wiederholtem 3.—4. Takt (über H-moll) und erweitertem Nachsatz (Takttriole für 5a — 6a) sich breit in D-dur festsetzend.

Eine Art Coda bringt nun zunächst noch einen wirkungsvollen Vortrag des Dux durch den Tenor (der die Fuge auch begonnen und als ihre Hauptstimme anzusehen ist: „Tenorfuge"), zuerst in Terzenparallelen von Sopran und Alt begleitet, dann vom Baß mit Terzen verstärkt, dann weiter ins Ende der Periode einfallend (8. = 2.) einen noch einmal alles in Frage stellenden durch zwei chromatische Noten entstellten Vortrag des Comes durch den Baß:



da treten noch einmal alle vier (!) Stimmen zur Engführung in kleinstem Abstande zusammen:

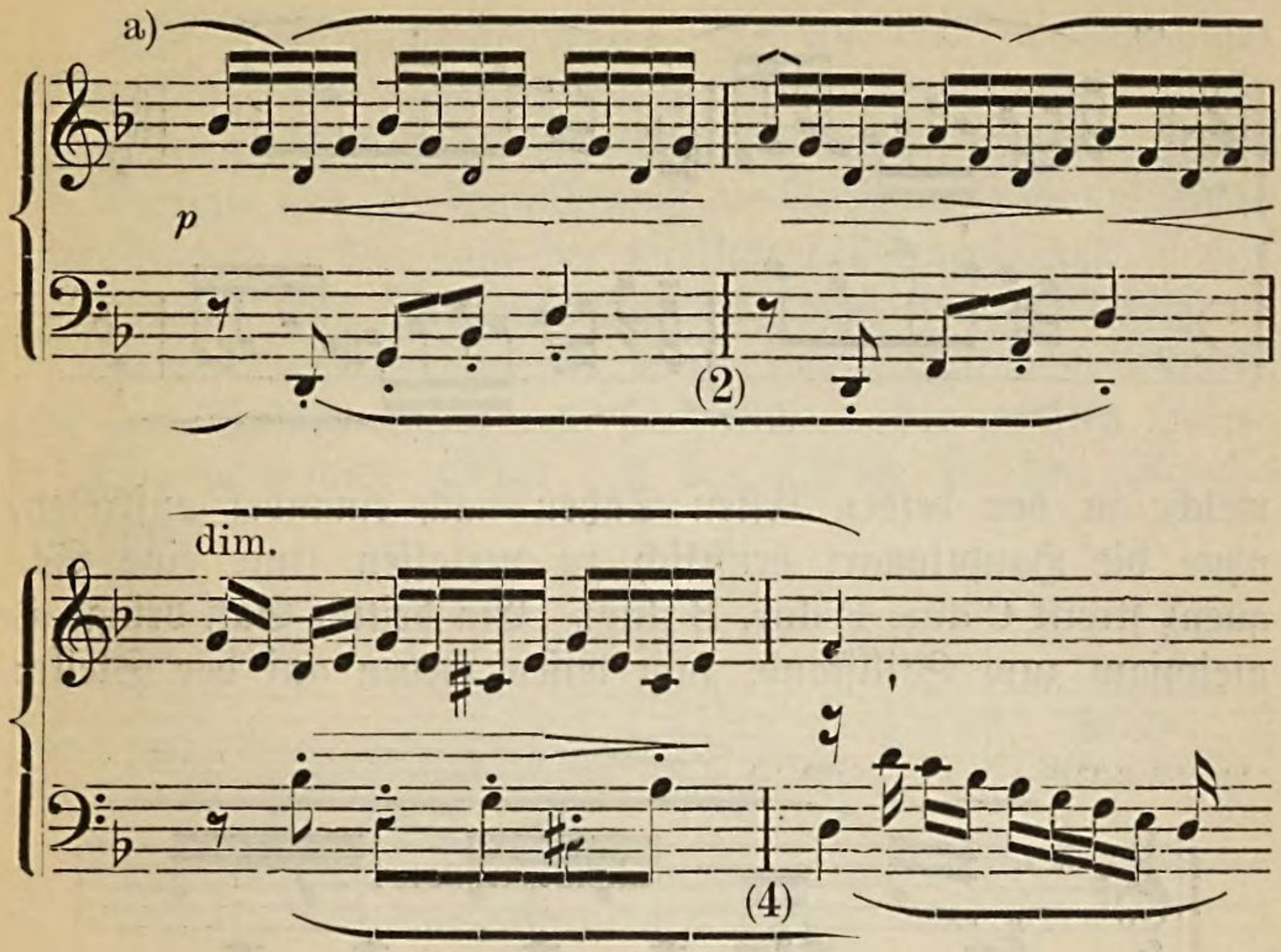


und einträchtig wenden sich nun alle vier Stimmen (zunächst noch mit einer schönen Dehnungstriole für 5.—6.) zur Tiefe hinab, beim wiederholten Nachsatze der Sopran auf eingestrichen d, der Baß auf groß D abschließend.

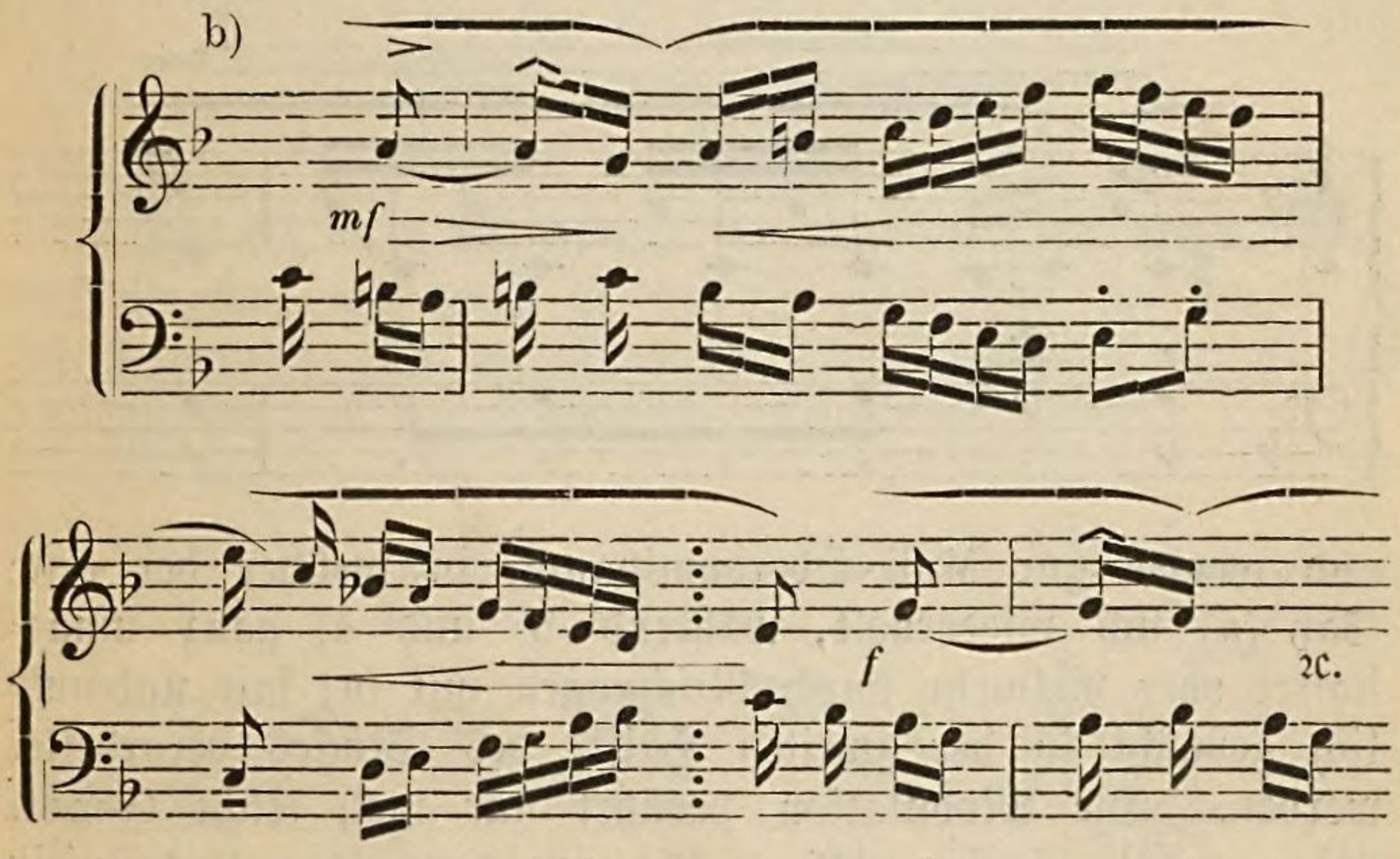
II. 6:

Präludium und Fuge D-moll.

Diese beiden Stücke könnten ebenso gut im ersten Teile des Wohltemperierten Klaviers stehen, sofern in ihnen dieselbe jugendlich frische Phantasie dasselbe entzückte Genießen lebt, welche wir in einer Reihe der Nummern des ersten Teils aufgewiesen haben. Im zweiten Teile begegnen wir wiederholt einer stärkeren Überwiegen der Reflexion, mehr Künstlichkeit der Arbeit und gesteigerten harmonischen Wagnissen, die sich vielleicht aus einem späteren Wiederversenken Bachs in die alten Kirchentöne erklären lassen. Das vorliegende Präludium ist durchweg zweistimmig und denen in F-dur und G-dur im ersten Teil ähnlich angelegt, wenn auch etwas weiter ausgeführt. Das thematische Material läßt sich auf drei Elemente zurückführen, nämlich zunächst eine ruhige Akkordfiguration in einer Stimme in Sechzehnteln, in der andern in Achteln:

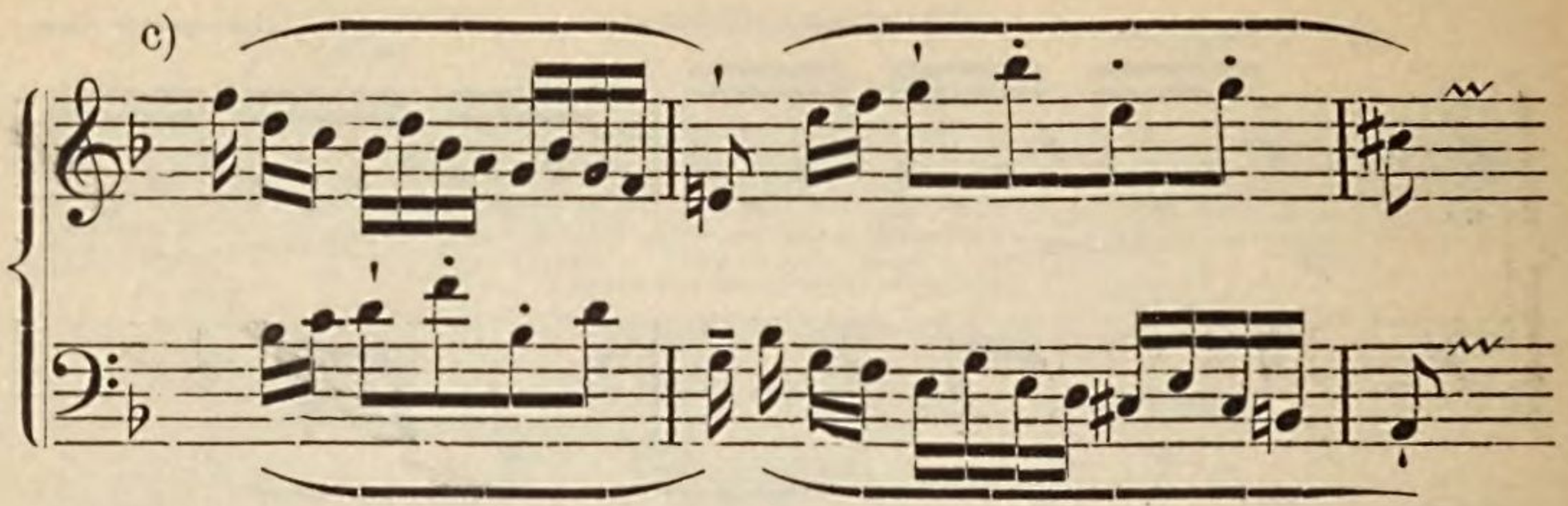


zweitens in einem Skalenmotiv, das beide Stimmen in Gegenbewegung führen:



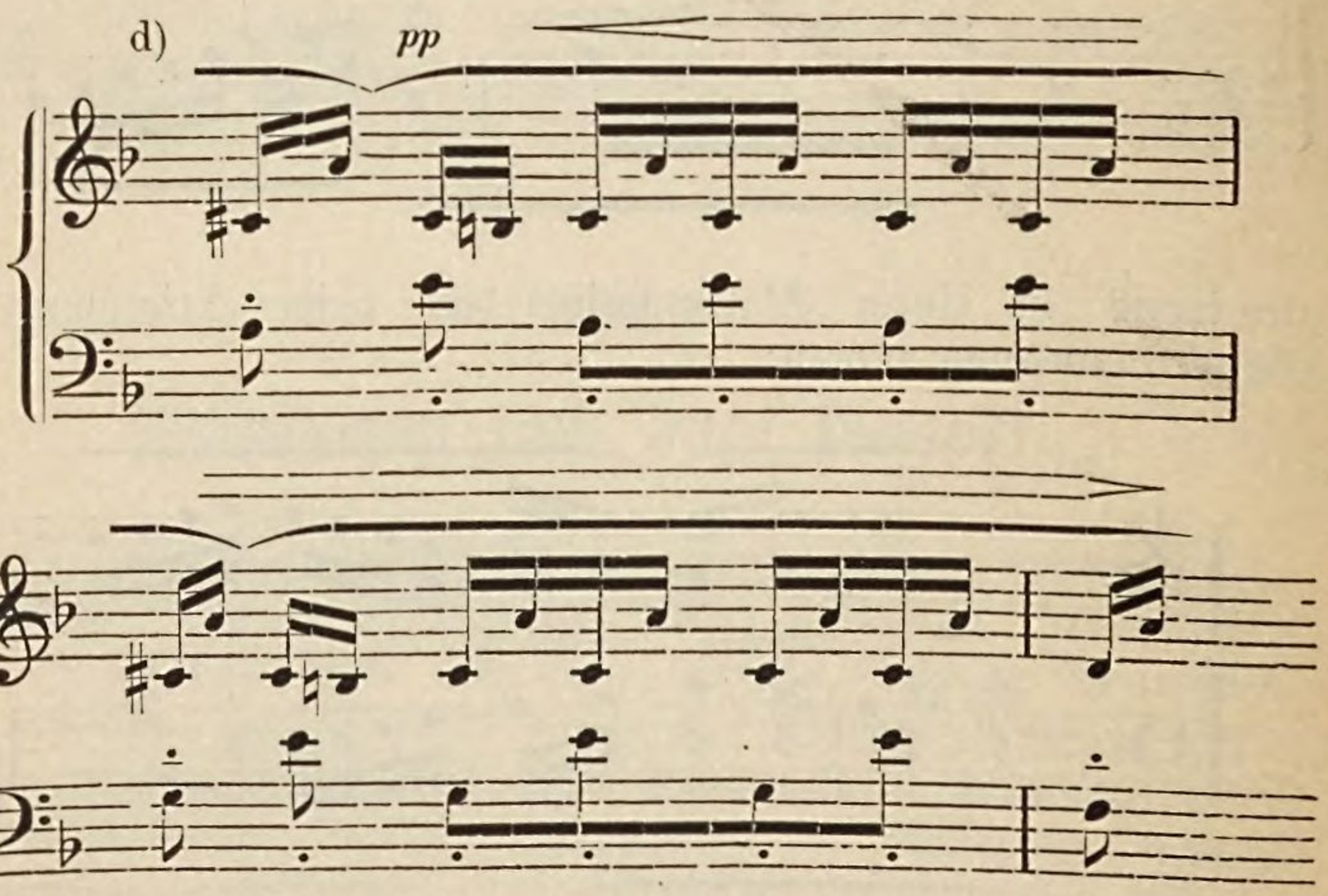
und drittens einem mehr gezackten bez. gewellten in beiden Stimmen:

c)



welche in den beiden ersten Sätzen nach einander auftreten, ohne die Haupttonart ernstlich zu verlassen (nur eine Sequenz streift C-dur, F-dur, B-dur). Ein dritter Satz bringt a) gleichsam zum Stillstand, zum leisen Beben auf der Stelle:

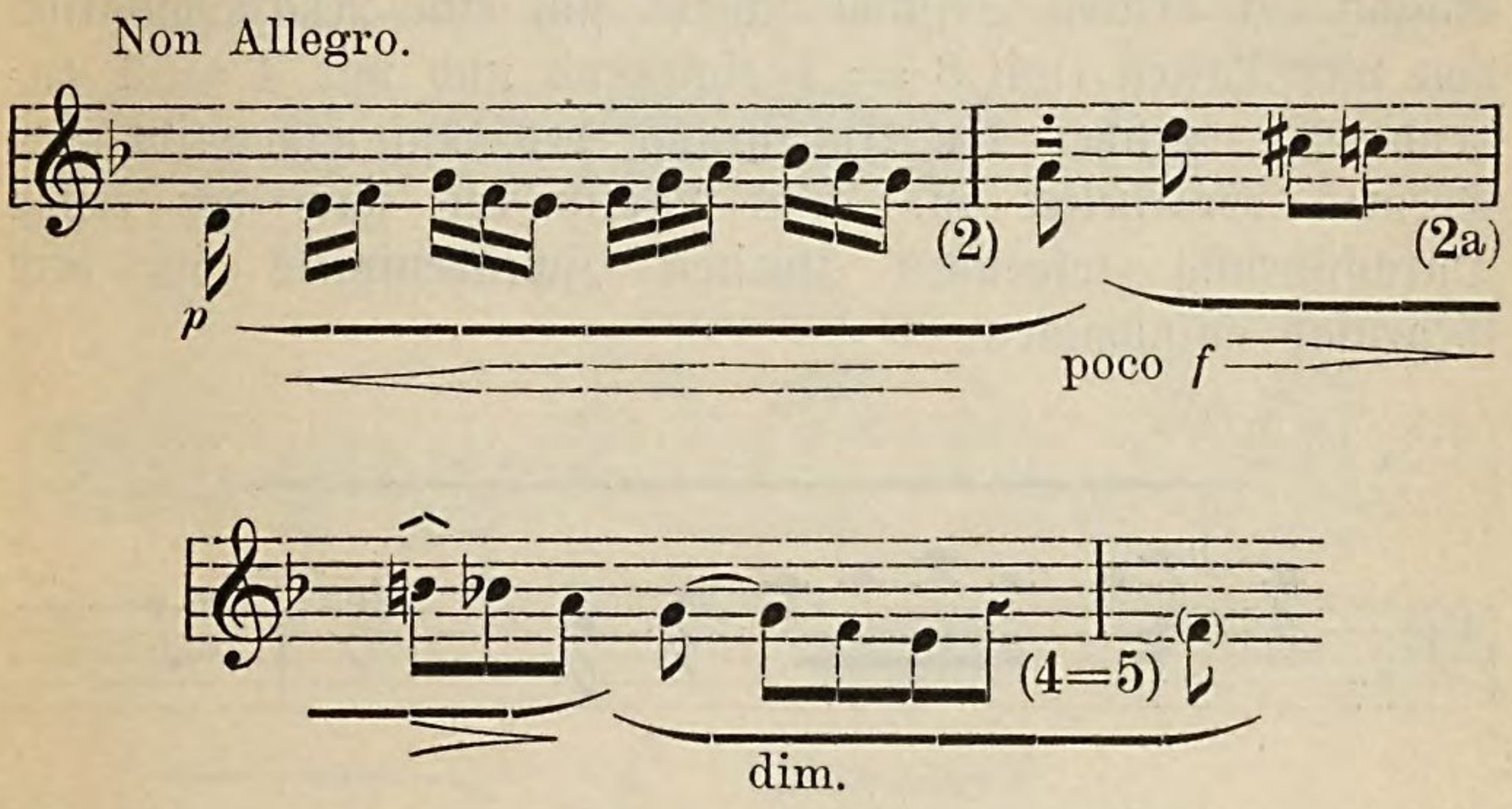
d) *pp*



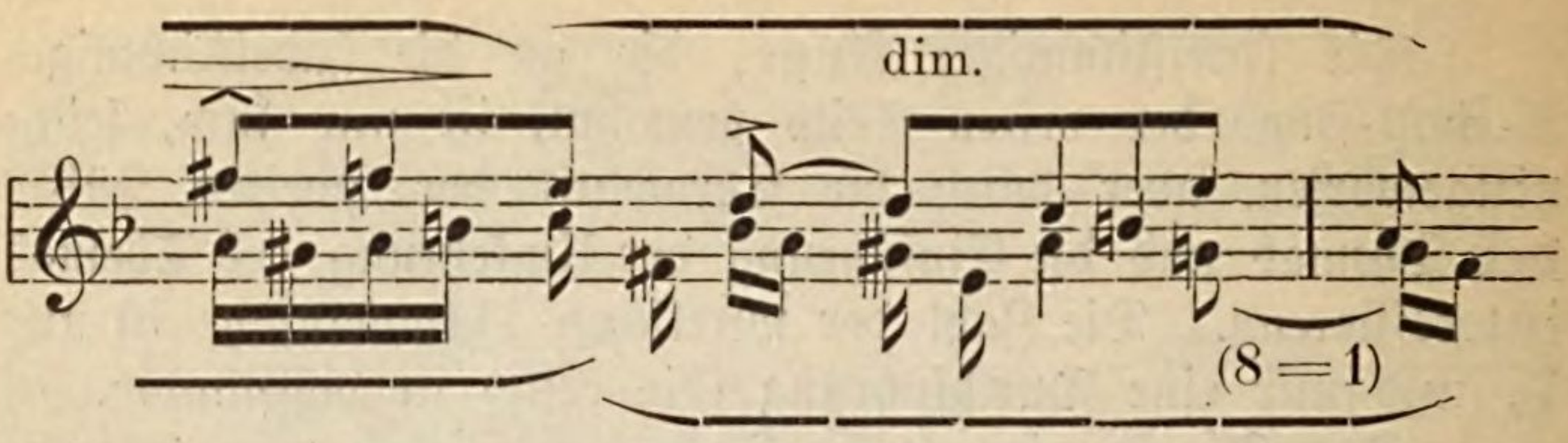
und wendet zur Moll-Oberdominante, in welcher der erste Satz (a) sich wiederholt, während b) und c) ganz umgestaltet oder vielmehr durch Mischungen mit (a) fast unkenntlich gemacht in der zweiten Hälfte des Stückes verarbeitet werden. Die Modulation berührt nur noch leicht G-moll ($e^{I} = g^{VII}$), F-dur ($d^{I>} = c^{9>}$), um dann D-moll definitiv festzuhalten, das aber durch zweimalige Einführung der neapolitanischen Sexte ($es^{+} = {}^{0}d^{2>}$) gewürzt ist.

Die (dreistimmige) Fuge, die an die (zweistimmige) E-moll-Fuge des ersten Teils gemahnt, ist nur kurz, leicht hingeworfen, aber durch die Chromatik der zweiten Hälfte des Themas und die Einführung der Umkehrung des Themas interessierend. Die Zahl der wirklichen Themaeinsätze ist nur 7, und nur eine Durchführung (die erste) ist vollständig.

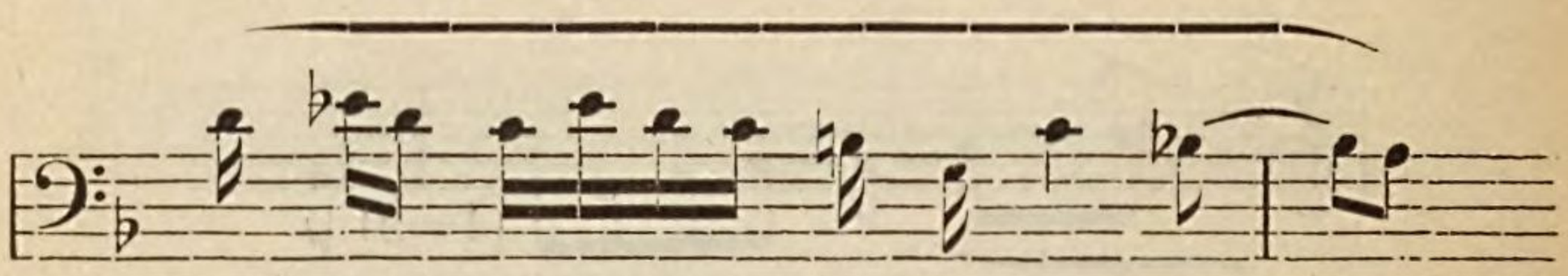
Das Thema züngelt in Sechzehnteltriolen vom Grundtone zur Quinte empor und senkt sich in der zweiten Hälfte in Achtelbewegung wieder von der Oktave in den Grundton hinab:



Die Antwort ist strenge Transposition in die Quinte; doch ist hier wie auch in der Cis-moll-Fuge der Regel in sofern genügt, daß der Comes mit der Harmonie der Tonika einsetzt, die zur Unterdominante umgedeutet wird:

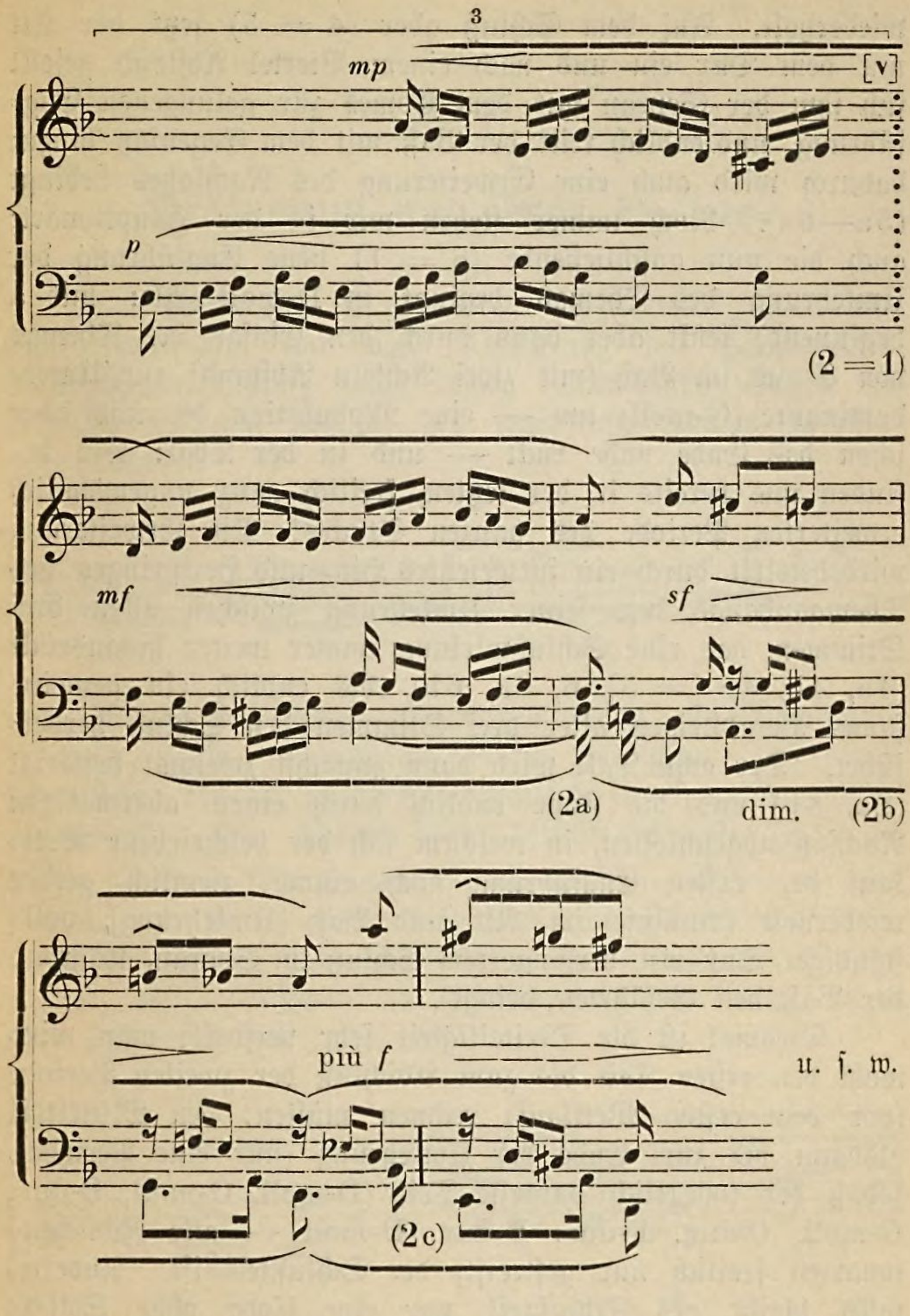


Der Gegensatz erweist sich hier besonders charakteristisch, da er eine neue Bewegung bringt (glatte Sechzehntel gegenüber den Triolen und Achteln des Themas). Vor den Einsatz der dritten Stimme schiebt sich eine Rückmodulation von vier Takten (mit 8 = 1 einsetzend und mit 4 = 1 endend), in welcher die Umkehrung des Anfangsmotivs des Themas verarbeitet ist. Das Motiv des nach der ersten Durchführung folgenden zweiten Zwischenspiels ist dem Gegensatz entnommen:



was darum leicht übersehen werden kann, weil es sich nicht so gliedert wie im Gegensatz (s. oben).

Mit Abschluß der Periode setzt zunächst der Baß mit dem Anfang des Dux ein, nach zwei Achteln versucht ihm der Sopran mit der Umkehrung das Wort zu entreißen, springt aber zum wirklichen Dux über, während sich Baß und Alt noch weiter streiten; und von dem Moment ab, wo sich der Sopran der Oktave bemächtigt, ziehen sich Baß und Alt (Tenor?) unmutig grollend in die Tiefe zurück; der Sopran aber führt das Thema nun nicht einfach zu Ende, sondern springt übermütig noch in die Oktave der Quinte, wie zum Hohn nochmals den chromatischen Gang wiederholend. Die ganze Stelle ist überaus charakteristisch und genial:



u. ſ. w.

Nach dieſer dreimaligen 2 iſt natürlich auch die 4 nicht ſchlicht möglich. Nur allmählich tritt nach dieſem Wettbewerb wieder Frieden ein; zunächſt führt eine Vierteltriole in den 4. Takt, dann wird dieſer mit vertauſchten Stimmen

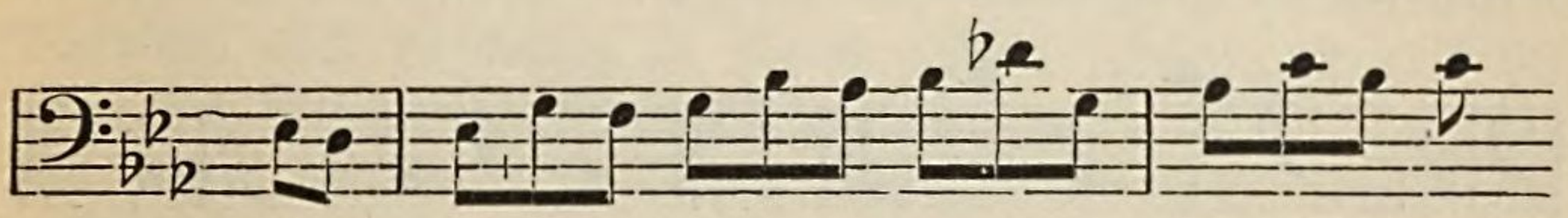
wiederholt. Auf dem Schluß aber (4 = 5) setzt der Alt mit dem Dux ein und nach einem Viertel Abstand gesellt sich ihm der Sopran mit dem Comes zur gelungenen Engführung, und endlich tritt der Baß mit dem Gegensatz hinzu; dadurch wird auch eine Erweiterung des Nachsatzes bedingt (5a—6a). Noch immer stehen wir in der Haupttonart; auch die nun anschließende (8 = 1) neue Engführung der Umkehrung des Themas beginnt in D-moll (Alt: mit a beginnend) lenkt aber dann durch den Einsatz des Themas von d aus im Baß (mit zwei Achteln Abstand) zur Unterdominante (G-moll) um — eine Modulation die uns aber schon das Ende nahe rückt — und in der That: wir befinden uns bereits in der letzten, freilich ganz ungewöhnlich erweiterten Periode des ganzen Stückes! Die Erweiterung wird bewirkt durch ein fortgesetztes Hin- und Herspringen des Themaanhangs bez. seiner Umkehrung zwischen allen drei Stimmen, das eine Schlußwirkung immer weiter hinausrückt (4a, 4b, 4c [= 5], 6, 6a, 6b), bis endlich ein gemeinsames Herabsteigen aller drei Stimmen den Schluß herbeiführt. Der achte Takt wird dann zunächst zweimal bestätigt (8a, 8b) und die Fuge endlich durch einen abermaligen Nachsatz abgeschlossen, in welchem sich der beschriebene Wettlauf der ersten Engführung noch einmal ziemlich getreu wiederholt (Anläufe im Alt und Baß [Umkehrung], vollständiger Dux mit verlängertem Schluß im Sopran, während der Baß den Gefährten bringt).

Diesmal ist die Dreiteiligkeit sehr versteckt; man wird wohl den ersten Teil bis zum Abschluß der zweiten Periode (vor dem ersten Wettlauf) rechnen müssen, den Mittelteil alsdann bis zum Ende der Umkehrung (nur eine Periode), sodaß der tonartlich bunteste Teil (D-moll, G-moll, B-dur, G-moll, C-dur, F-dur, B-dur, D-moll — alle Zwischentonarten freilich nur gestreift) der Schlußteil ist. Andernfalls bleibt als Schlußteil nur eine Coda ohne Selbstständigkeit übrig.

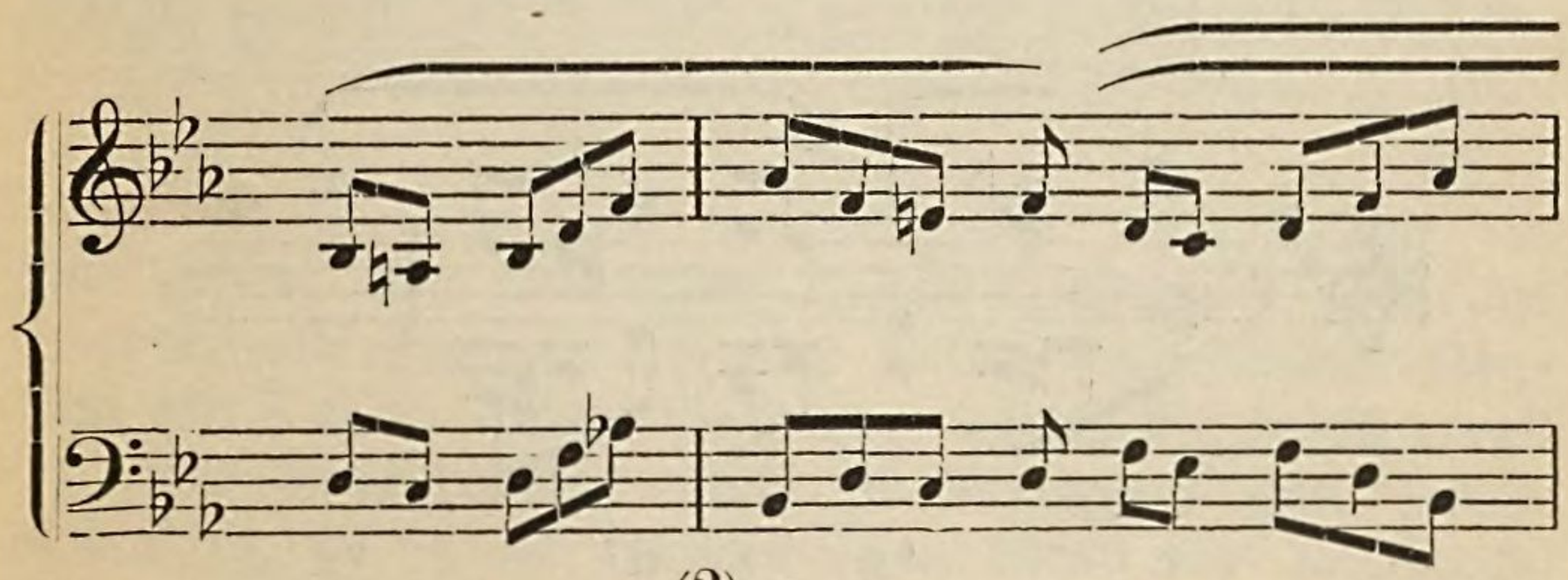
II. 7.

Präludium und Fuge Es-dur.

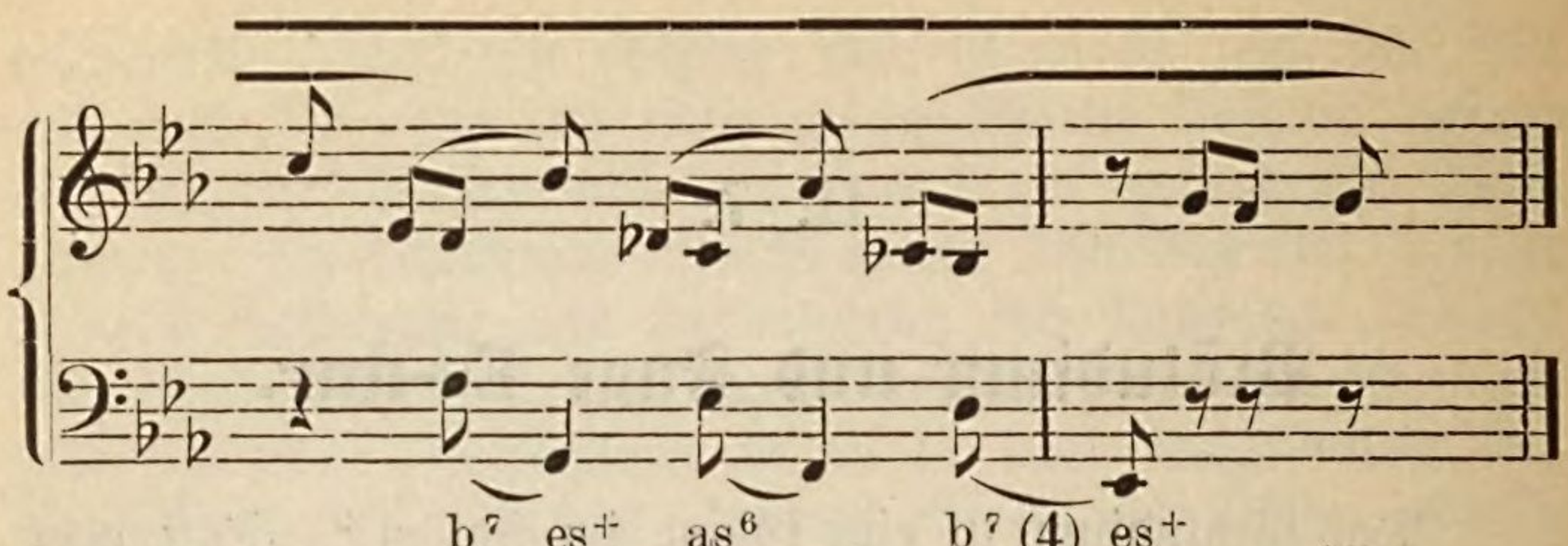
Das Präludium ist eine Gigue im flotten $^9/_8$-Takt aber ohne Fugierung und ohne Umkehrung des Hauptmotivs. Nach Vorausschickung eines kurzen (viertaktigen) Satzes von kräftiger Haltung beginnt der eigentliche Aufbau in längeren Linien:



und schließt im ersten achttaktigen Satze zur Dominante (B-dur), macht im zweiten einen Halbschluß in C-moll (Parallele), die der wiederholte Nachsatz in einen Ganzschluß verwandelt. Ein dritter Satz berührt B-moll ($g^{VII} = b^{VII}_{III} < — f^7 — {}^0f$), As-dur ($^0f = des^6 — es^7 — as$) und F-moll und macht einen Halbschluß zur Haupttonart (b^7); daran schließt ein Satz mit Elision des ersten und fünften Taktes, dessen Baßgang in Septimen schlecht klingt, wenn man ihn falsch liest:

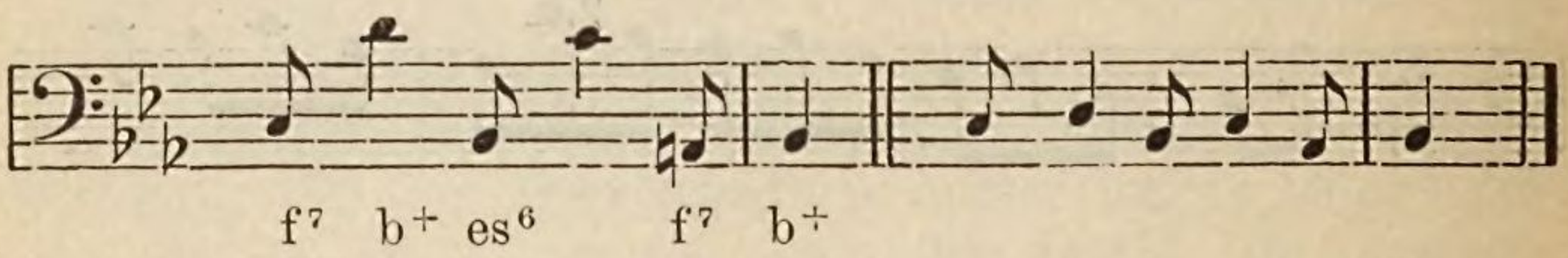


(2)



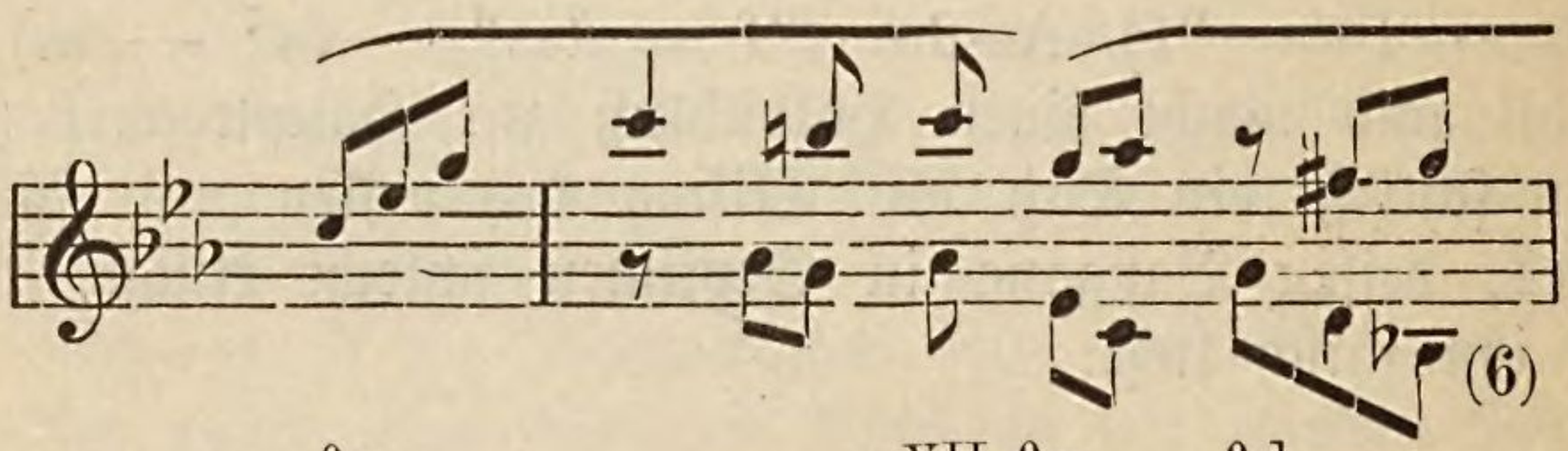
b⁷ es⁺ as⁶ b⁷ (4) es⁺

Der gleich gebildete Nachsatz schließt nach As-dur (es⁷ as⁺ des⁶ es⁷ as⁺) und ein neuer Satz wird noch heftiger, indem er zunächst die Septimensprünge durch Umkehrung in Nonensprünge verwandelt:

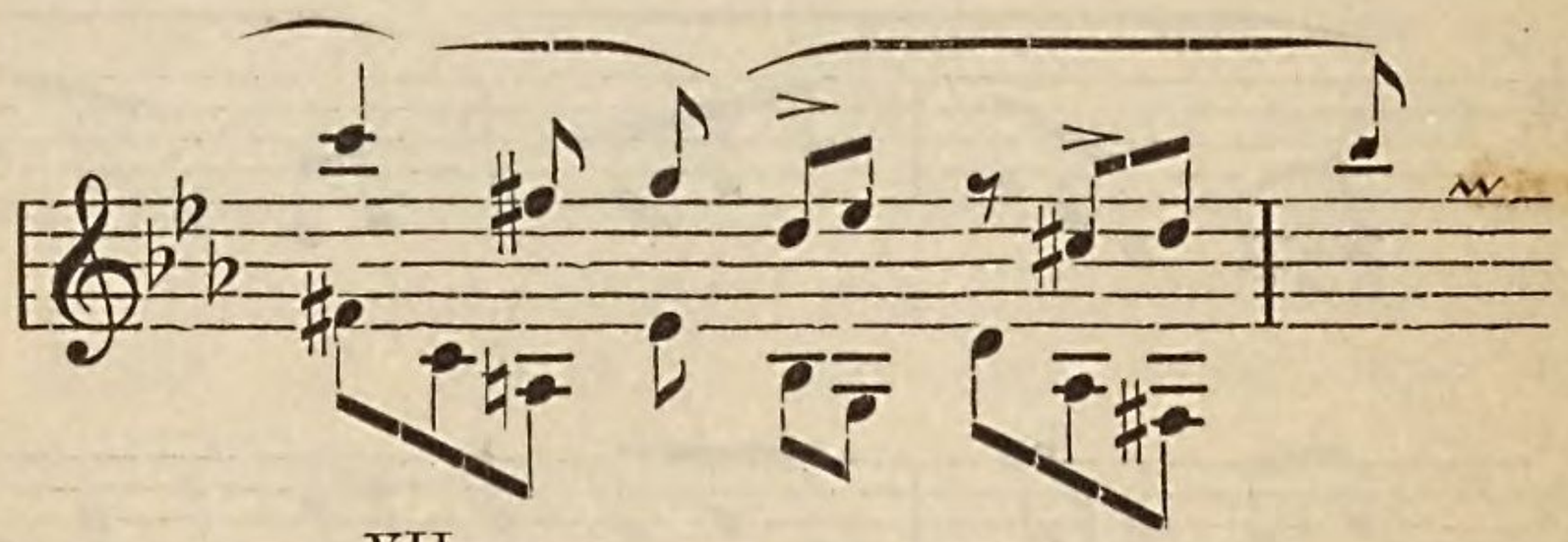


f⁷ b⁺ es⁶ f⁷ b⁺

Takt 3—4 schließen ebenso nach C-moll (♭b⁷ = c VII g⁷ ⁰g c VII [III<] g⁷ ⁰g) und der Nachsatz macht einen Halbschluß in G-moll (Parallele der Dominante):

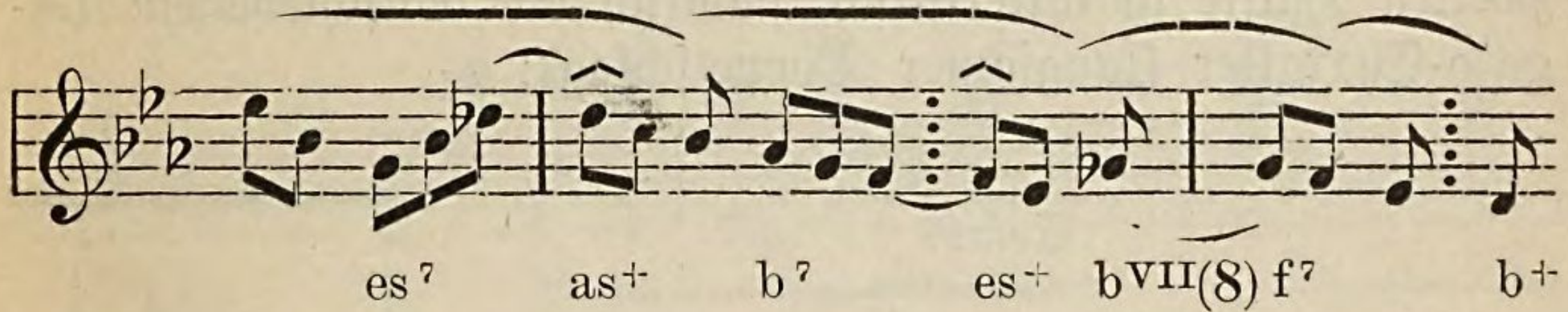


⁰g c VII ⁰g ⁰d



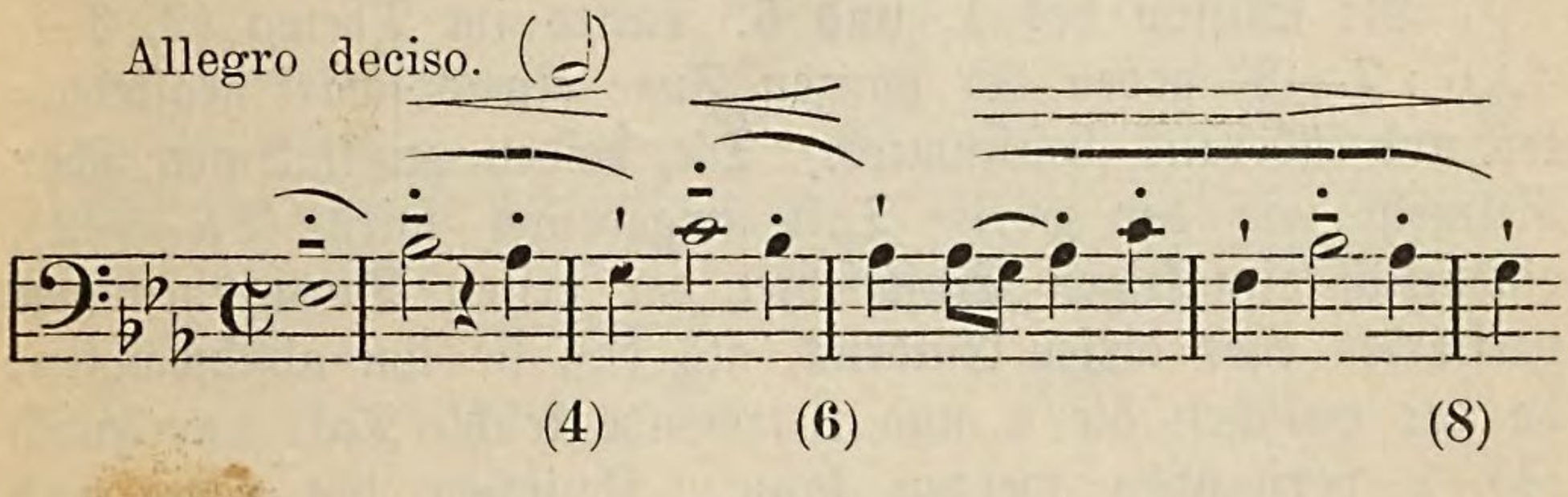
VII
c III< ⁰g VI d⁷ ⁰d
V<

Der wiederholte Nachsatz macht aus dem Halbschluß in G-moll einen Ganzschluß. Nun folgt der Rückgang mit Nachbildung des Vordersatzes des dritten Satzes ($d^{I>} = c^{9>} — {}^{0}c$; [$= as^{6}$] — b^{7} — es^{+}); der Nachsatz ist verkürzt:



Der Halbschluß wird zweimal zweitaktig bestätigt und dann der Anfangssatz wiederholt mit einer Coda (wiederholter Nachsatz, aber dreitaktig in die 6 gehend [Triole für 5—6]) und mit zweitaktiger Schlußbestätigung (7a—8a).

Die (vierstimmige) Fuge, die nach Bruycks Urteil eine „Musterfuge“ ist und etwas „nach der Schule schmeckt“ und schon im Thema „den Geruch des doppelten Kontrapunktes verbreitet“, nimmt sich ganz so aus, als wenn sie von Hause aus eine Sing-Fuge gewesen wäre und zwar etwa ein Dank- und Lobgesang. Man könnte bei dem Thema an Worte denken wie „Lob, Preis und Dank sei dem Herrn, der uns erlöst von dem Tod“. Kraftvoll intoniert es der Baß:

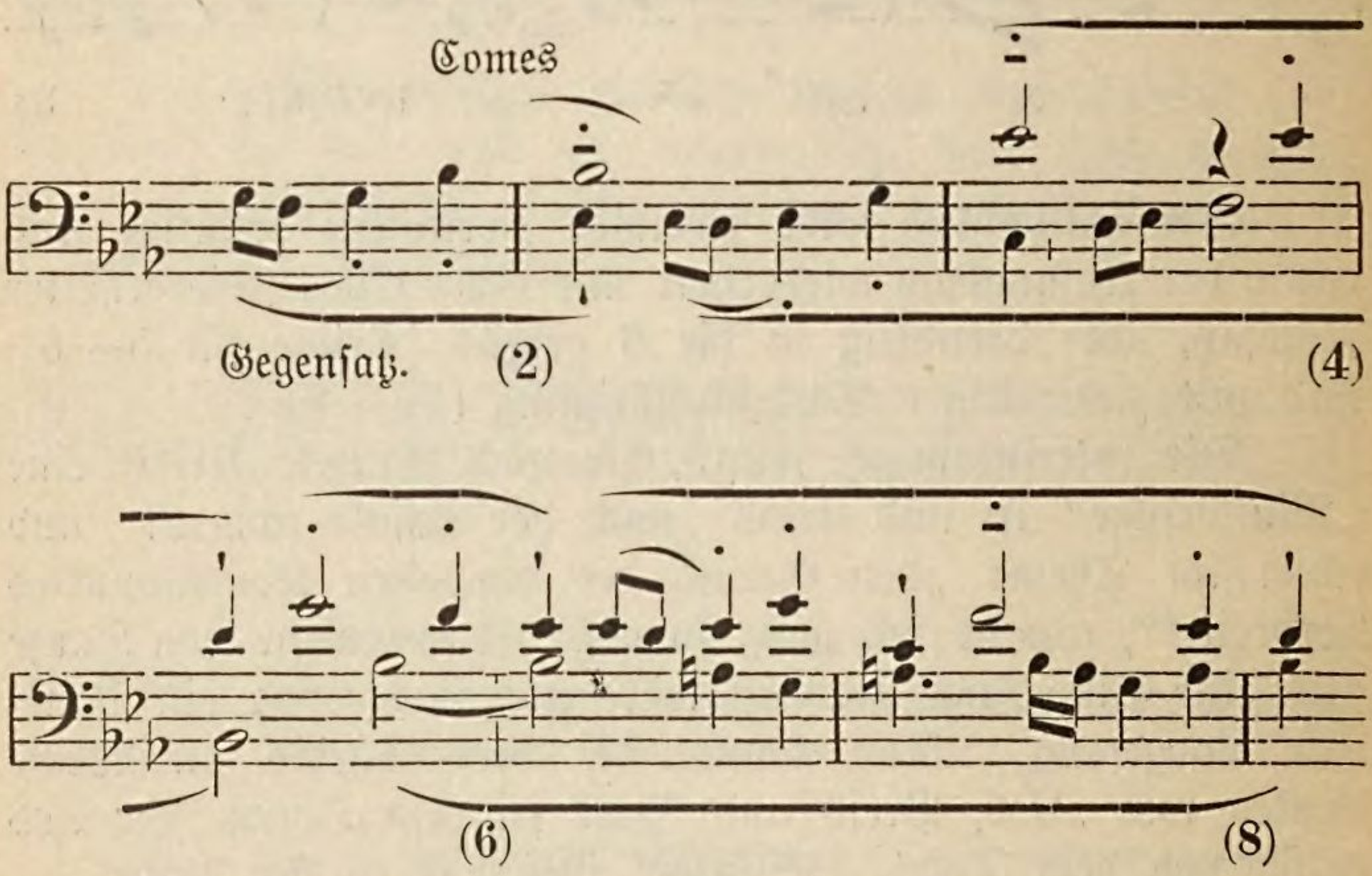


und Tenor, Alt (nach zwei Takten Rückleitung aber mit 8 = 2) und Sopran (nach zwei Takten Zwischenspiel ebenfalls mit 8 = 2) türmen sich immer machtvoller darüber auf.

Die Beantwortung weicht zu Anfang in zwei Intervallen ab, da in der herkömmlichen Weise das anfangende Prim — Quint (es—b) mit Quint — Prim (b—es) be-

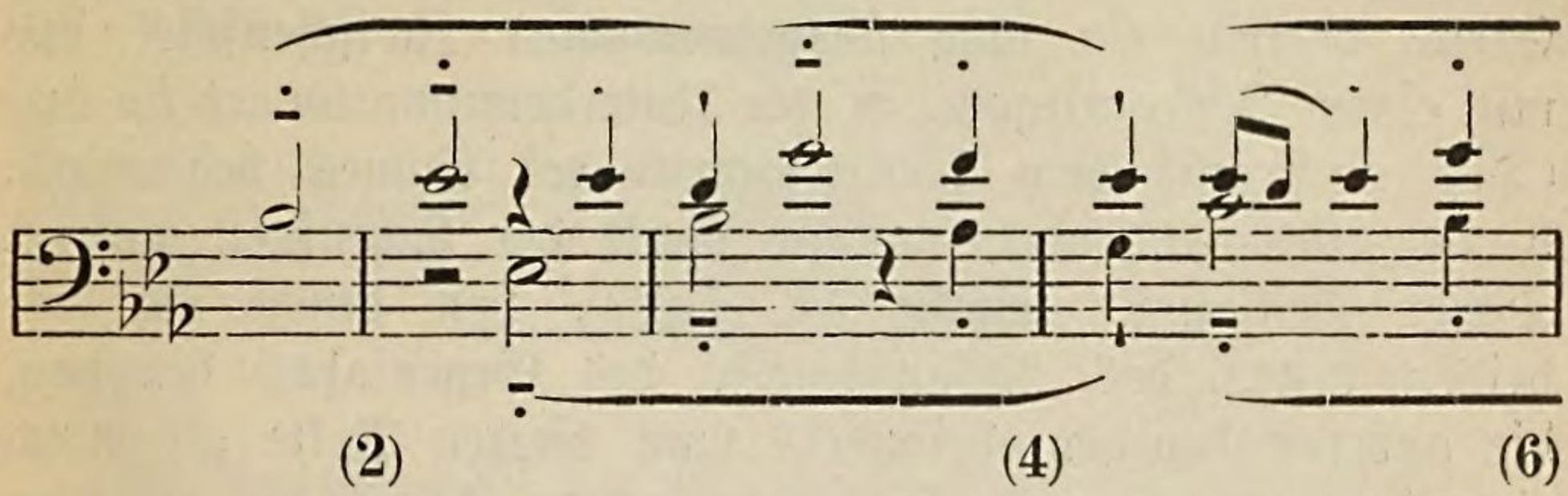
antwortet ist; die Regel formulieren wir aber auch hier wieder so, daß der Comes von der Harmonie der Tonika aus (!) zur Dominanttonart modulieren muß, wenn der Dux mit der Prim beginnt und in der Haupttonart bleibt.

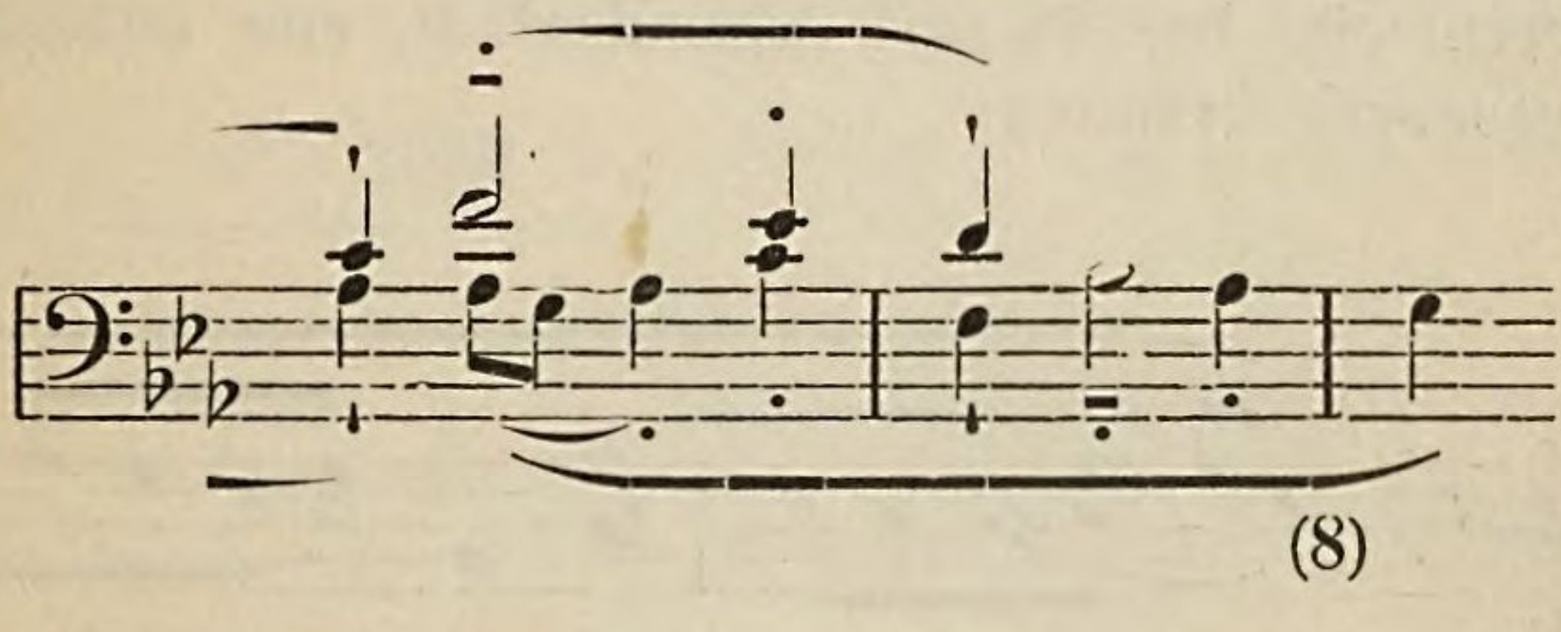
Der mehrmals wiederkehrende Gegensatz ist erst in seiner zweiten Hälfte charakteristisch, nämlich von entschiedenem Legato-Charakter (langsamer Doppelschlag):



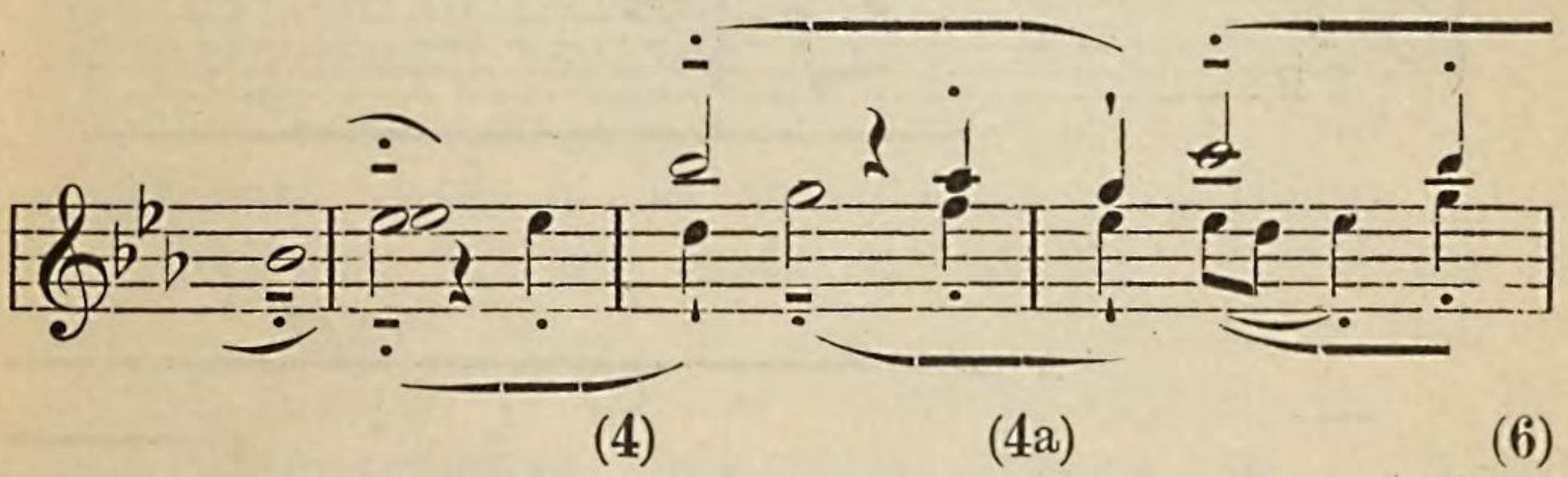
Die Elision des 1. und 5. Taktes im Thema (2, 3—4, 6 : 7—8) geben der ganzen Fuge etwas scharf gegliedertes und überaus bestimmtes. Die beiden zweitaktigen oder vielmehr, da der zweite Takt umgedeutet wird (8a = 2), eigentlich eintaktigen Einschiebsel der ersten Durchführungen verstärken eher diesen Eindruck, als daß sie ihn abschwächten, da der zwischen die 8 und 2 tretende leichte Takt unmöglich als 1 verstanden werden kann. Zwischen die erste und zweite Durchführung tritt nun ein viertaktiges Zwischenspiel, das das Anfangsmotiv des Nachsatzes des Themas (bez. das Anfangsmotiv des Gegensatzes) verwertet und in der Dominante stehen bleibt, sodaß die zweite Durchführung mit dem Comes (und zwar mit der Dominantharmonie) beginnen kann.

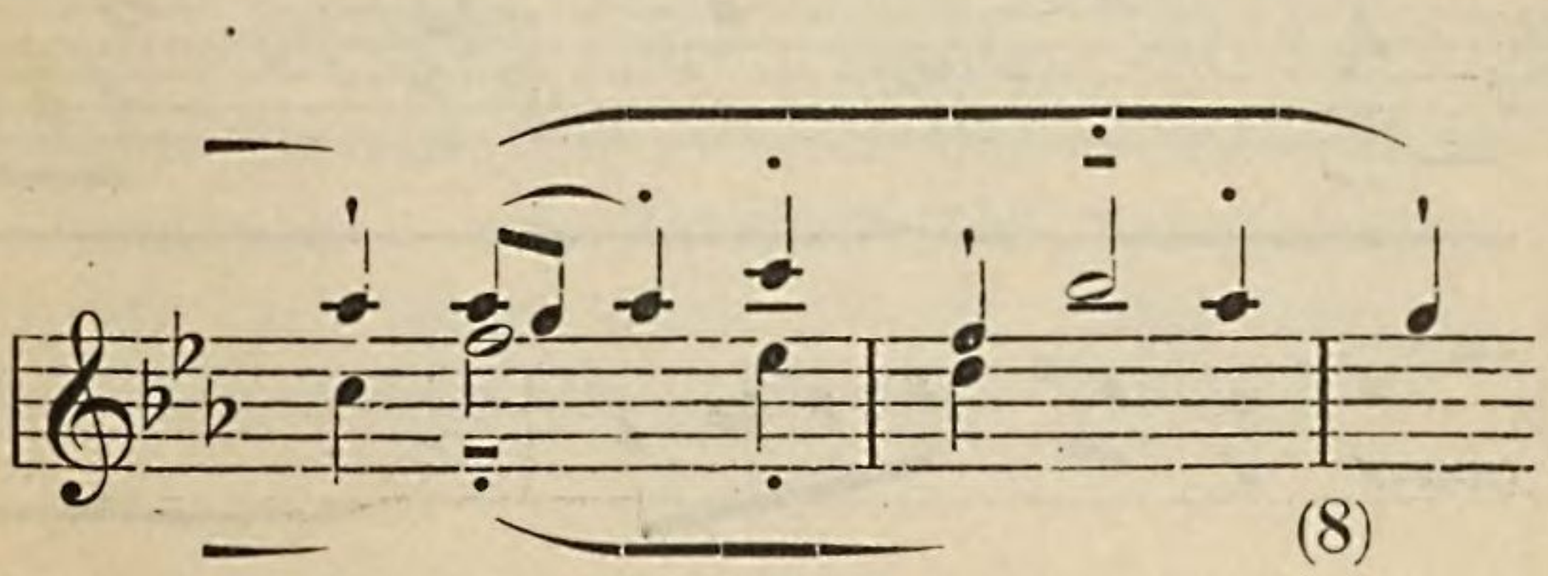
Die zweite Durchführung ist gegenüber der ersten gedrängt, sofern sie je zwei Stimmen und Engführung bringt, zuerst Baß und Tenor:



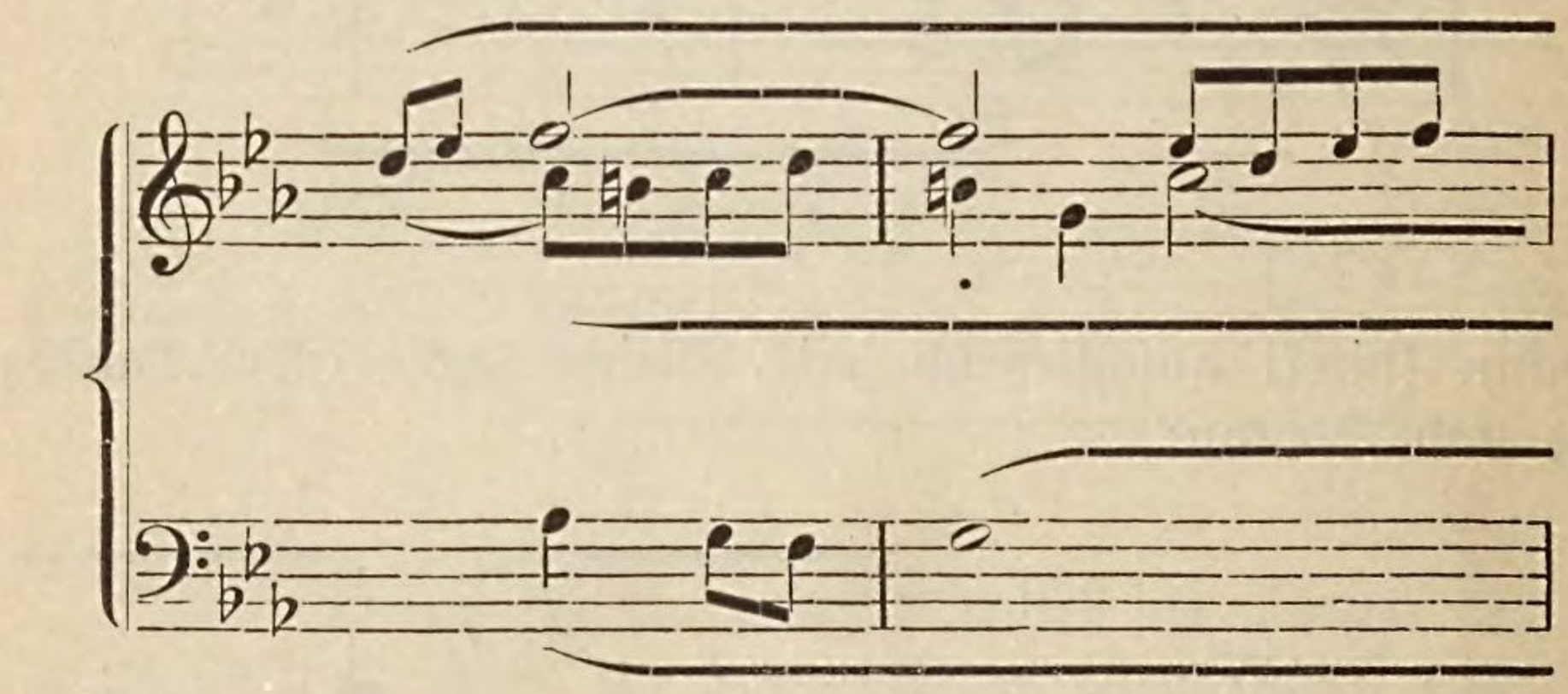


sodann (direkt anschließend mit Elision des ersten Taktes) Alt und Sopran:

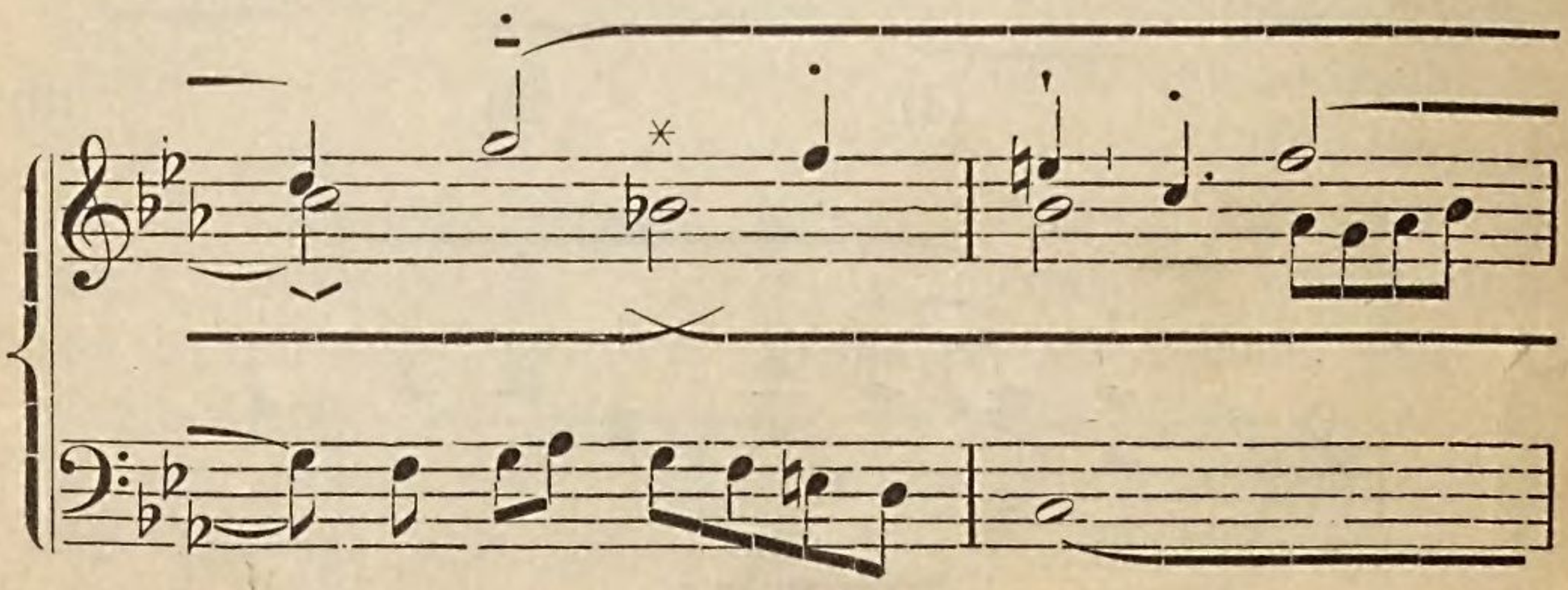




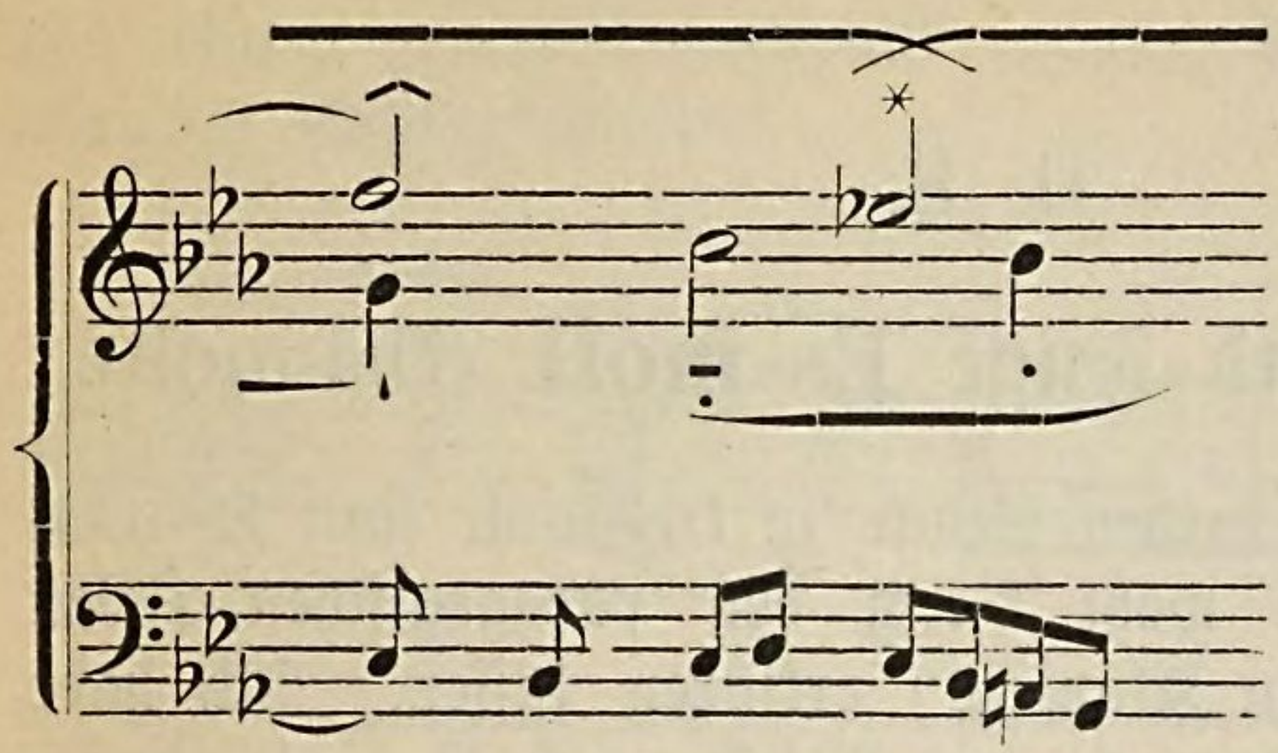
Auch diese Durchführung gehört noch zum ersten Teil (in der Haupttonart). Ein eigentlicher Mittelteil mit Thema-Einsätzen in anderen Tonarten fehlt aber dieser Fuge überhaupt (insofern ist sie also keine Muster-Schulfuge); seine Stelle vertritt ein lang ausgesponnenes Zwischenspiel das mit einem Themaeinsatze in der Unterdominanttonart As-dur (Dux aber mit dem Quartenschritt des Comes beginnend: b—es—des—c) endet, worauf direkt der Schlußteil ansetzt. Dieser Mittelteil umfaßt 15 Takte, von denen nur die beiden ersten das Anfangsmotiv des Gegensatzes benutzen, die anderen dagegen, besonders vom vierten Takte ab durch eine, dem Thema und Gegensatz fremde Achtelfigur die dem Synkopenmotiv des Themas gegenübertritt, eine selbstständige Physiogonomie erhalten:



(4)



(4a)



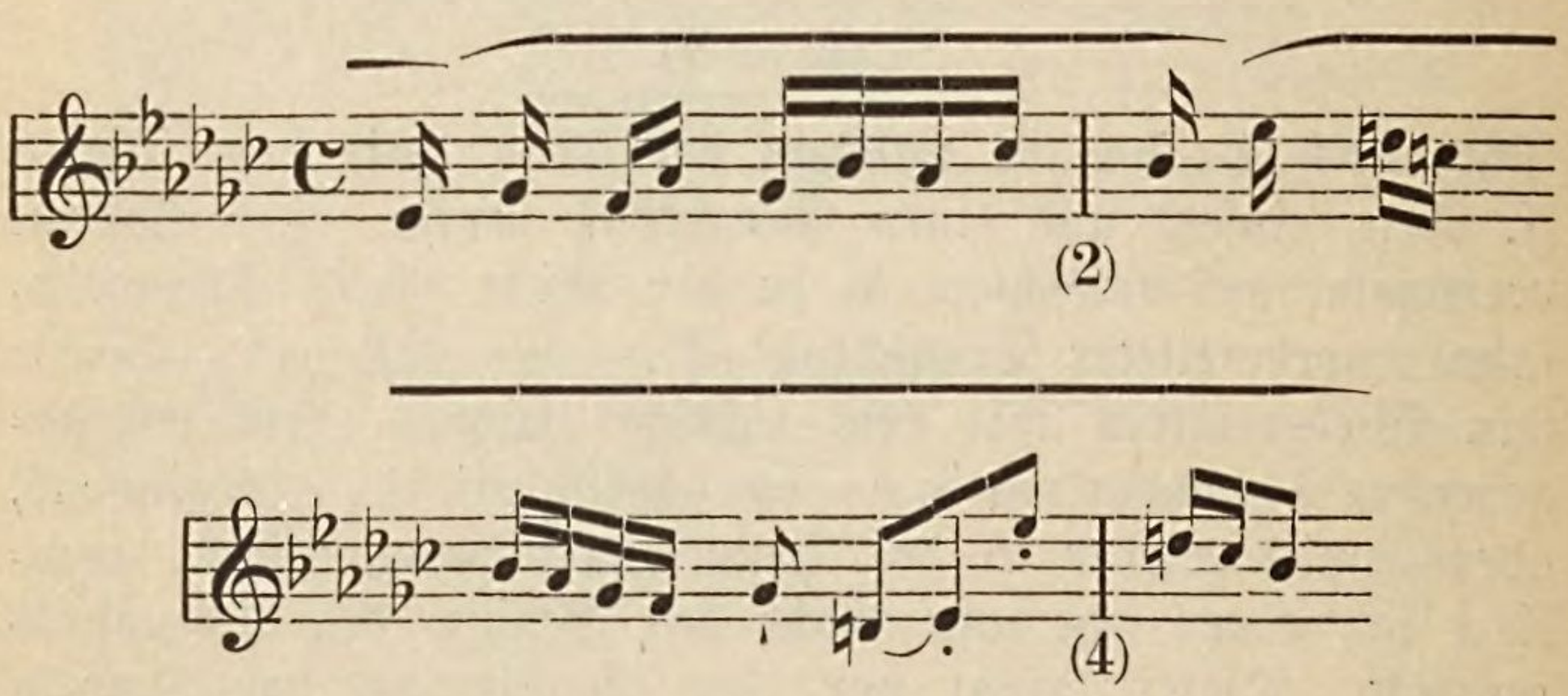
Die Sequenz: $\underbrace{c^{VII} \mid g^7\ g^6_4 \mid g^{3\rangle}(NB) = b^6 \mid c^7\ c^6_4 \mid}_{(4)\qquad\qquad\qquad

II. 8.

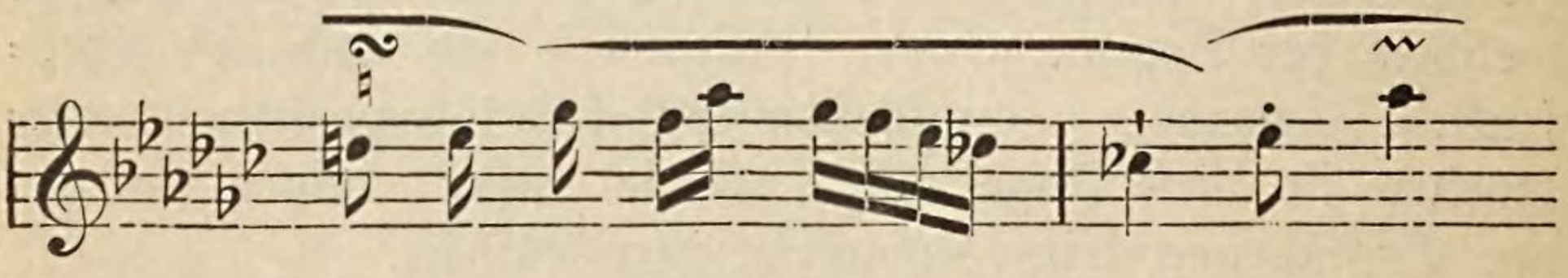
Präludium und Fuge Es-moll (Dis-moll).

Daß Bach diese beiden Stücke in Dis-moll statt Es-moll geschrieben, wird sich wohl durch den pädagogischen Zweck des „Wohltemperierten Klaviers“ erklären lassen. Ich habe dieselben in meiner Ausgabe des Werks nach Es-moll umgeschrieben, weil sie dadurch wirklich sehr viel leichter lesbar werden und eine spezielle Charakteristik der Kreuztonarten nicht vorzuliegen scheint (vgl. dagegen die Cis-dur-Nummer des ersten Teils).

Das Präludium ist eine sehr fein ausgeführte, besonders reiche zweistimmige Invention. Beide Hände sind durchaus gleich bedacht und tauschen fortgesetzt die Motive aus. Der Hauptgedanke ist (Takt 1—4):

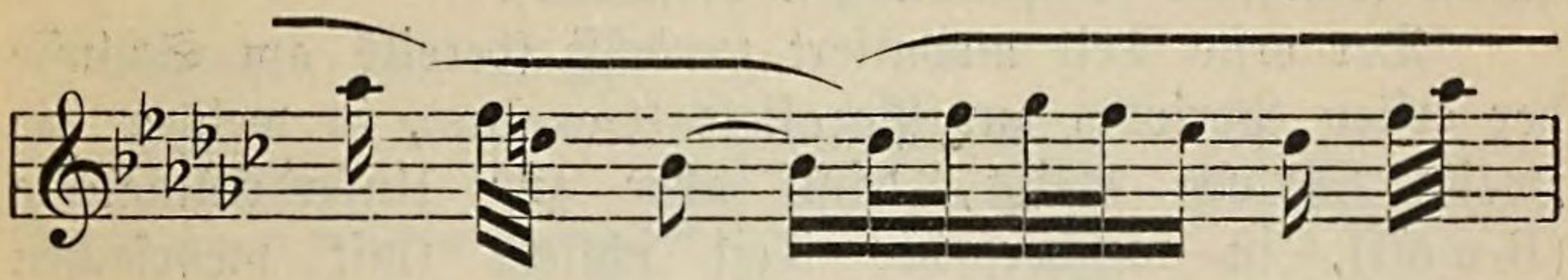


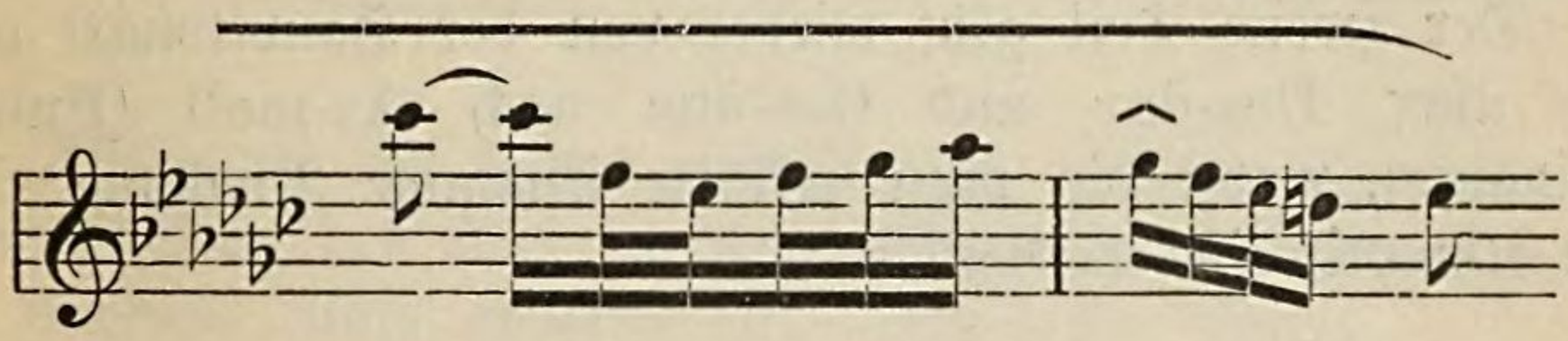
wird getreulich durchgeführt, zum Teil in verkürzter Form, wie ihn gleich der Nachsatz bringt:



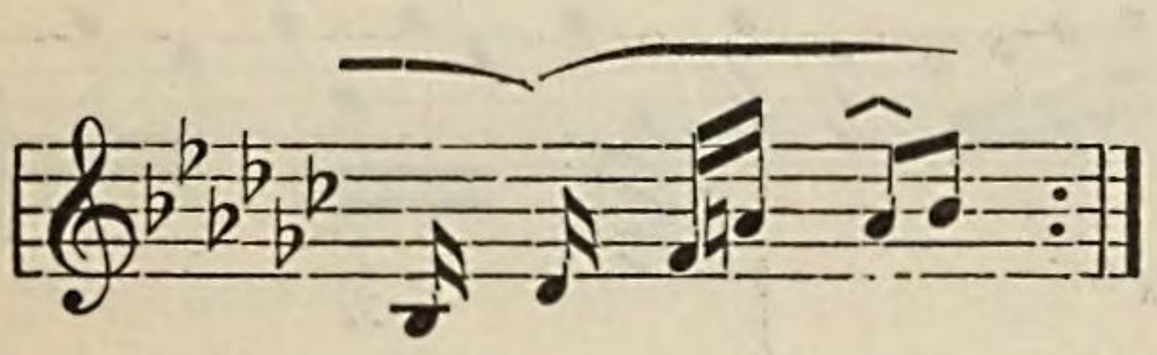
(mit dem reizenden kleinen Anschlußmotiv), und zumeist mit sich selbst (kanonisch) kontrapunktiert; doch bringt der zweite

Teil einen neuen Kontrapunkt dazu, ein etwas hastig angehendes Arpeggiomotiv:

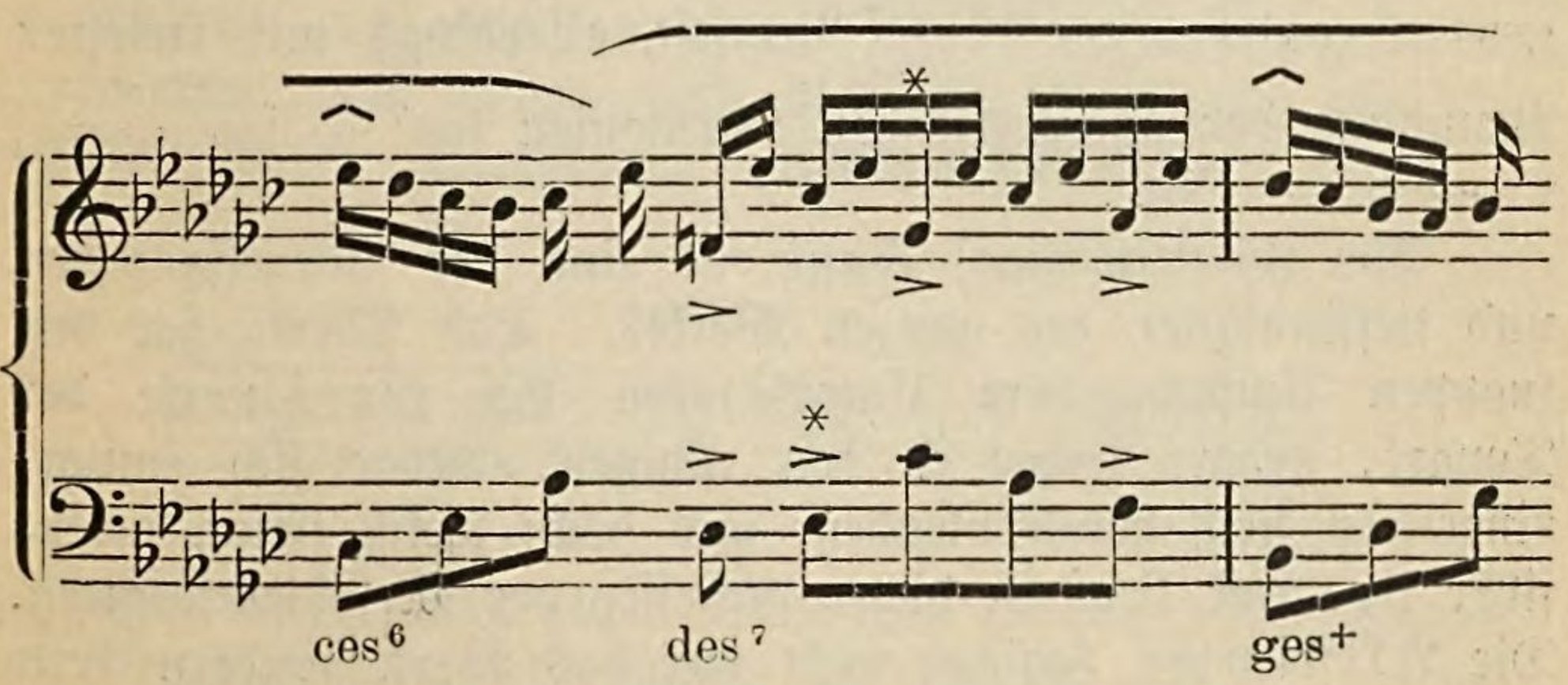




das Bruyck wohl kaum mit Recht eine „krause, steife Arabeskenfigur“ nennt; ich meine, das herabgehende Arpeggio ergiebt sich durchaus natürlich als Gegensatz zu dem Abschluß des ersten Teils:



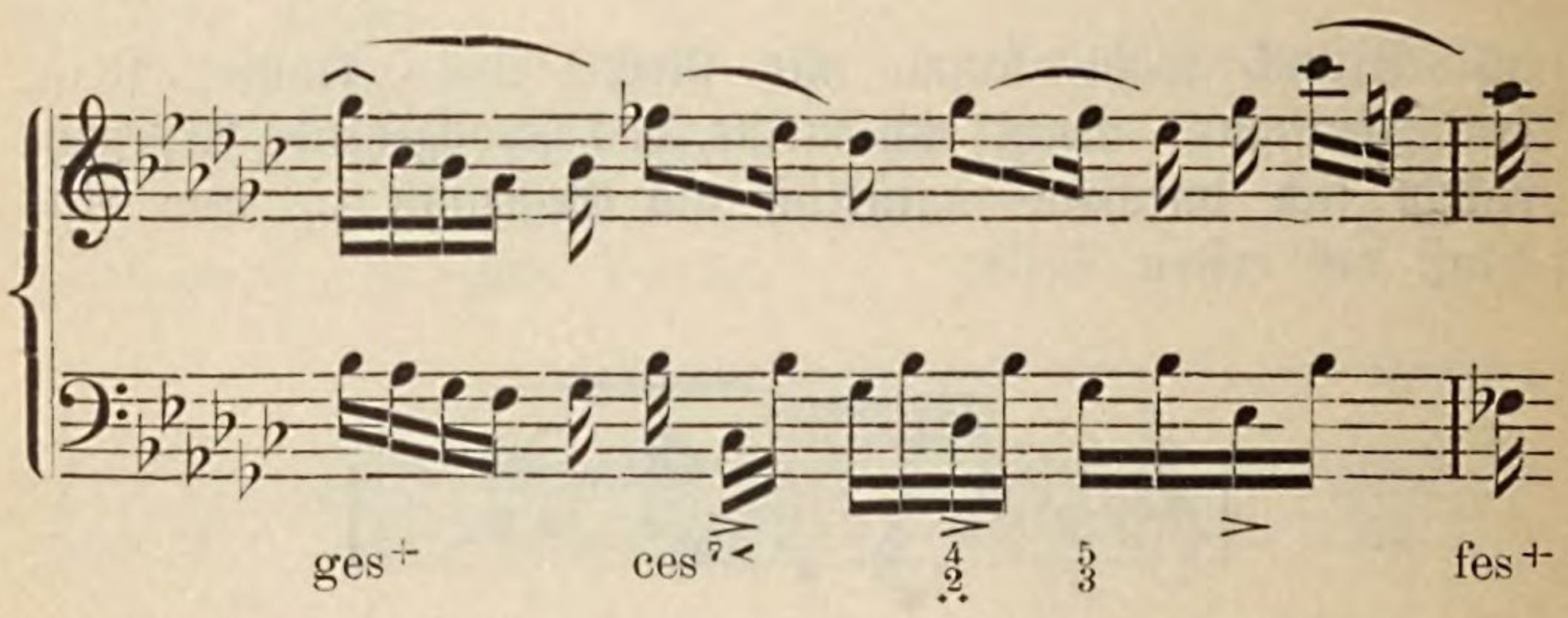
Besondere Beachtung verlangt die interessante stimmige Brechung des im ersten wie im Teil eine Hauptrolle spielenden beruhigenden Zwischenpartie (zweite Periode):



wo die mit * bezeichneten Durchgangstöne es und ges $\left(\frac{4-5}{2-3}\right)$ zunächst frappieren (noch mehr aber die durch Sequenz bedingten Nachbildungen derselben).

Der erste Teil moduliert zunächst (bereits am Schlusse der ersten Periode) zur Parallele (Ges-dur), in welcher die zweite Periode bleibt, dann aber zur Unterdominannte (B-moll), in welcher der Teil schließt (mit mehrfachen Schlußbestätigungen).

Der zweite Teil geht wieder von der Haupttonart aus (b^7) über Des-dur und Ges-dur nach As-moll (Unterdominante), wobei die oben erklärte stimmige Brechung eine neue Komplikation herbeiführt:

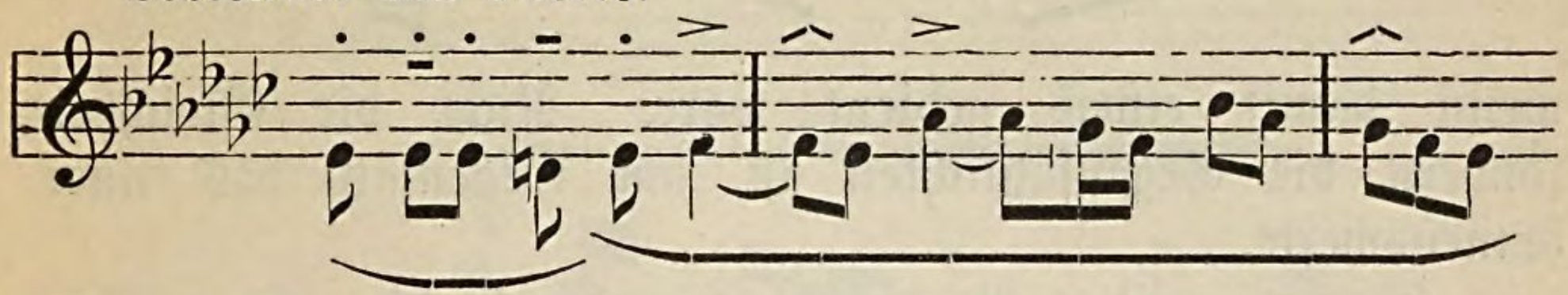


Hier bleibt bei näherer Betrachtung nur die große Septime (b) als Besonderheit übrig. Der Rest des Stückes hält die von der Unterdominante aus leicht wieder gewonnene Haupttonart (^{0}es = ces^6 — des^7 — ges; $\overset{6}{..}$ — as^7 — des; .. ges+ — as+ [= es$^{III<}$] b^7 ^{0}b) fest, allerdings mit freiester Benutzung der übergreifenden Harmonien (es^7 — [es$^{\overset{III<}{v<}}$ =] f^7 — b^7 — ^{0}b).

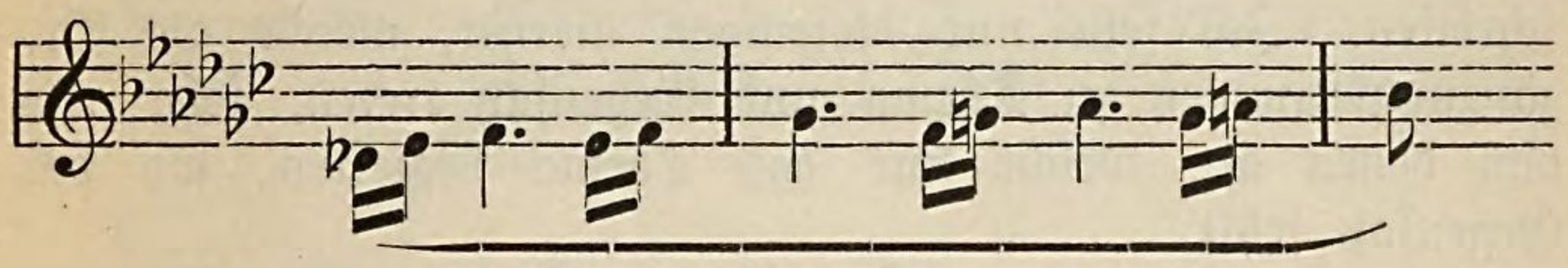
Die (vierstimmige) Fuge ist eine der interessantesten und tiefsinnigsten des ganzen Werkes. Das Thema hat den knappen Umfang vom Unterhalbton bis zur Quarte der Tonart, gehört daher zu den ruhigen, weder sich emporringenden noch herabsinkenden; und doch: welch tiefer, intensiver Ausdruck liegt in dieser gemessenenen Melodiebewegung. Die Altstimme beginnt nicht nur das Werk, sondern tritt

auch im weiteren Verlaufe noch zweimal dominierend auf (Themavortrag bei schweigendem Sopran):

Sostenuto con affetto.

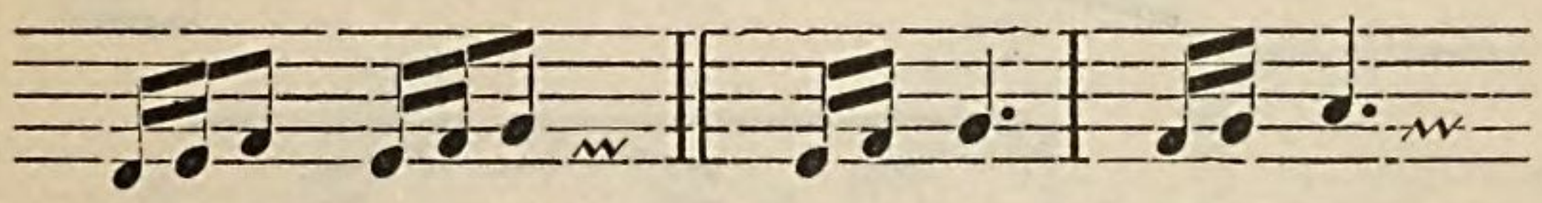


Während der Tenor den Comes vorträgt (der getreue Transposition des Dux in die Quinte ist), zieht der Alt wie ein Schwan ruhig gleitend zur Dominante empor:



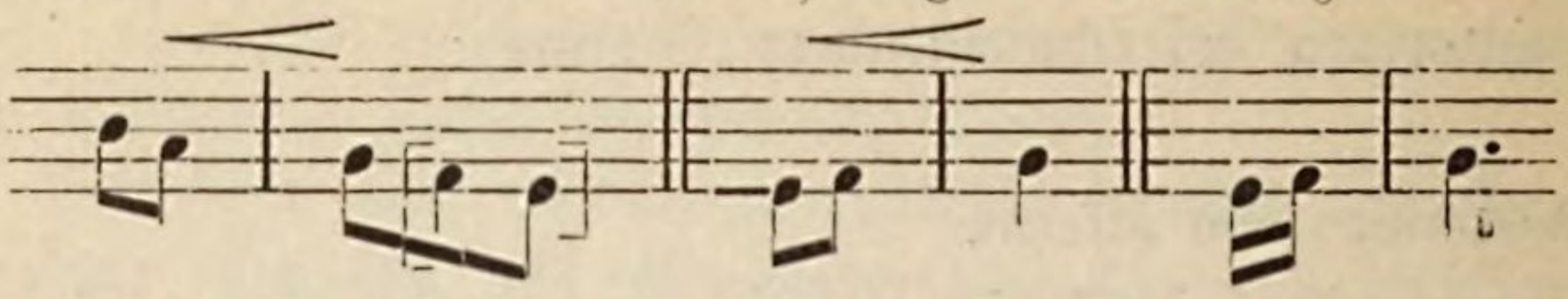
Man darf wohl diesen Gegensatz als einen ideal vollkommenen bezeichnen: er unterscheidet sich sehr scharf vom Thema, geht ganz und gar seinen eigenen Weg und ist dennoch dem Thema in der Stimmung durchaus homogen. Daß Bruyck das Motiv des Gegensatzes vom „zweiten Glied" des Themas durch Verkürzung ableitet, ist einer der zahllosen Irrtümer, die aus dem Mangel rhythmischer Durchbildung entspringen; selbst wenn man davon absieht, daß d—es—f im Thema gar nicht zu einem Motiv zusammengehören, würde man von diesem doch höchstens Bildungen wie die folgenden durch „Verkürzung" ableiten können:

oder:



Hingegen würde man nichts einwenden können, wenn jemand den Gegensatz vom Schlußmotiv des Themas ableiten würde:

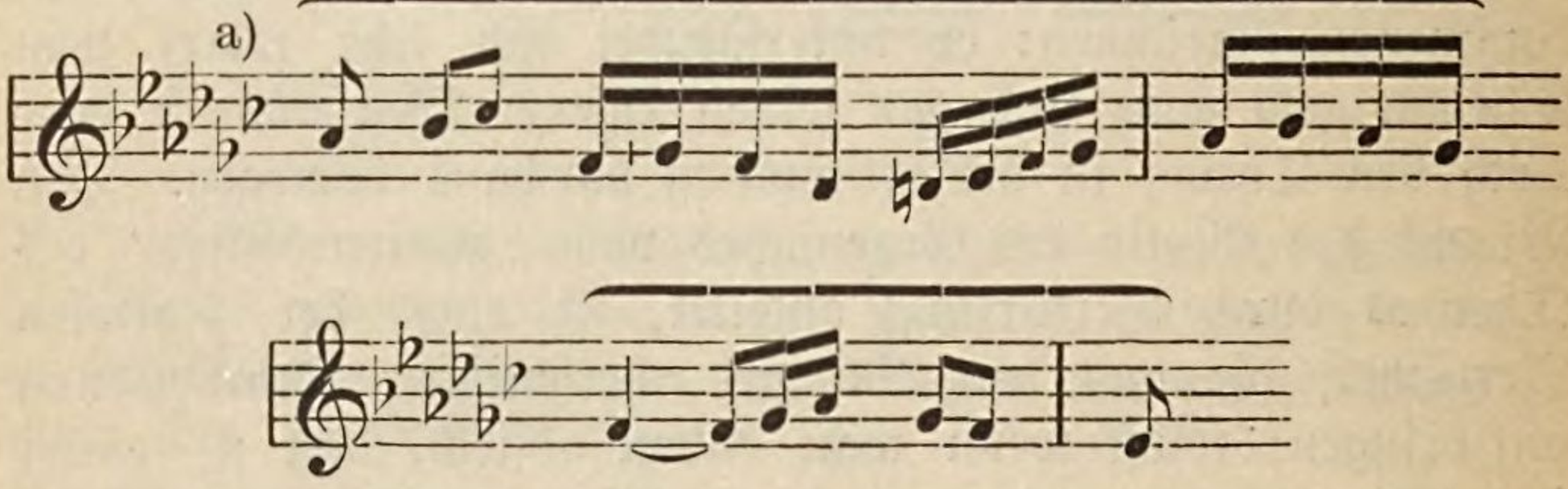
Umkehrung: verkürzt:



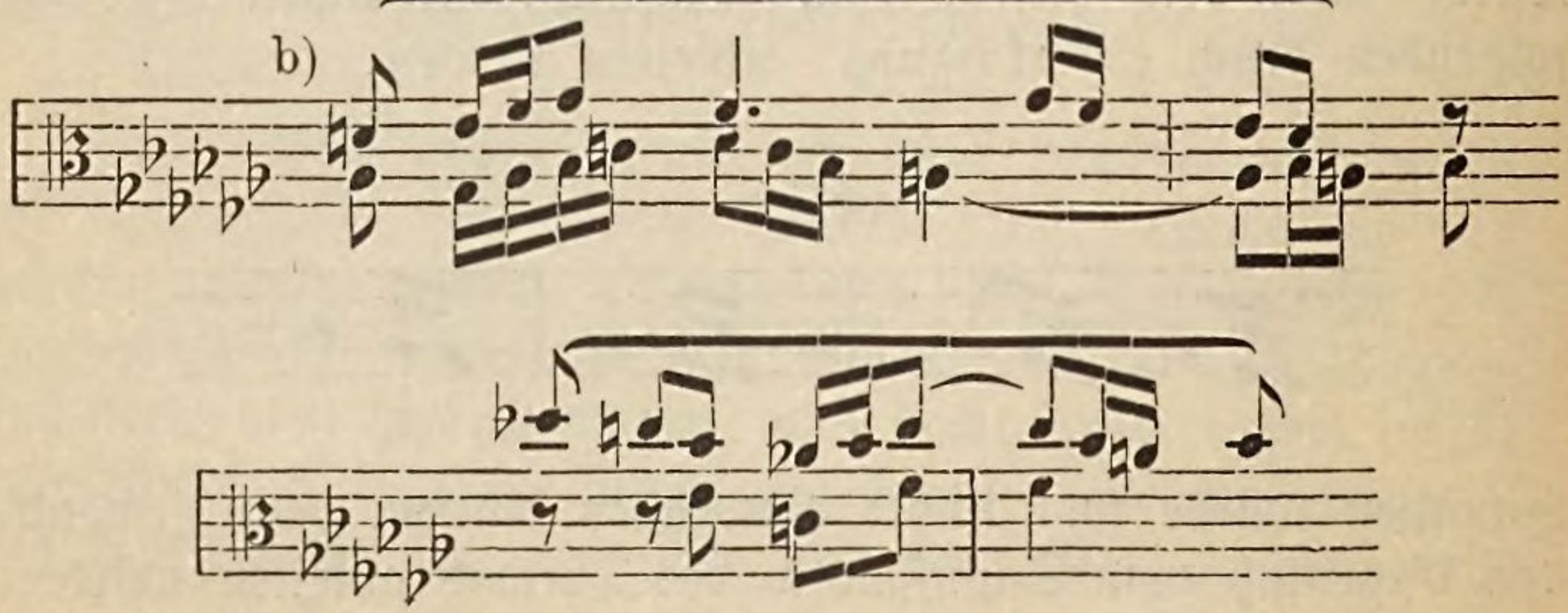
wenn damit etwas gedient wäre. Nicht die Gleichheit, sondern die Gegensätzlichkeit ist am Gegensatz das anerkennenswerte.

Einen zweiten Gegensatz, der durch die ganze Fuge beibehalten würde (Bruyck), vermag ich nicht zu entdecken; vielmehr entwickelt Bach eine Fülle verschiedener dritter und vierter Kontrapunkte zu Thema und Gegensatz, die untereinander hie und da die Ähnlichkeit haben, daß sie überwiegend in Sechzehnteln oder überwiegend in Achteln fortschreiten. Ich setze nur diejenigen hierher, welche als Ergänzungsstimmen zu Thema und Gegensatz treten, sehe also von denen ab, welche nur das Thema begleiten, wo der Gegensatz fehlt:

1. Durchführung, Baßeinsatz (Bruycks „zweiter Gegensatz")

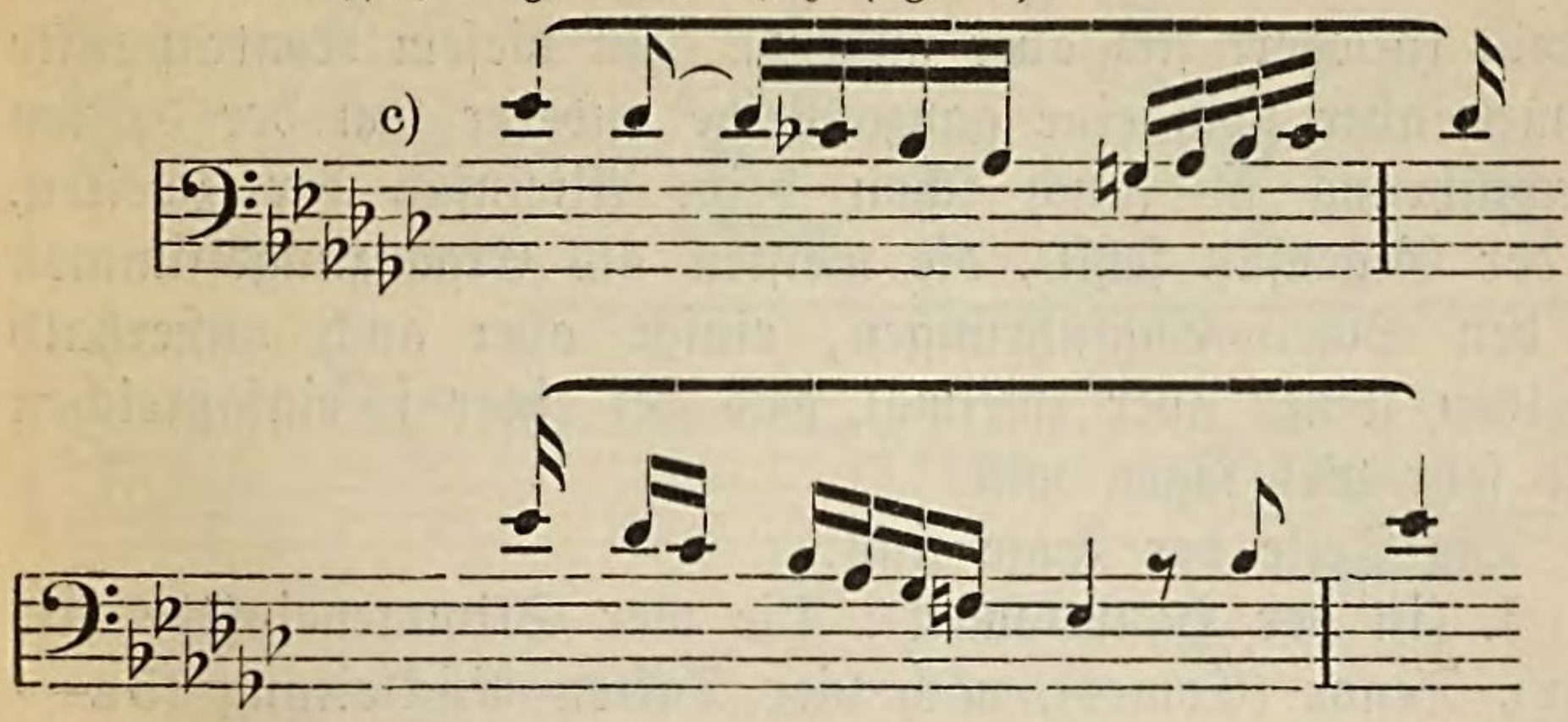


1. Durchführung, Sopraneinsatz.



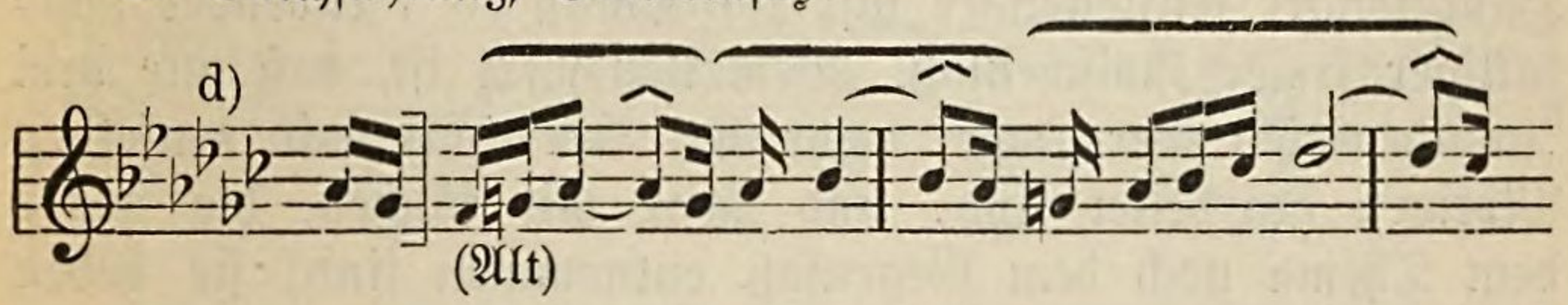
2. Durchführung, Baßeinsatz (vgl. a).

c)



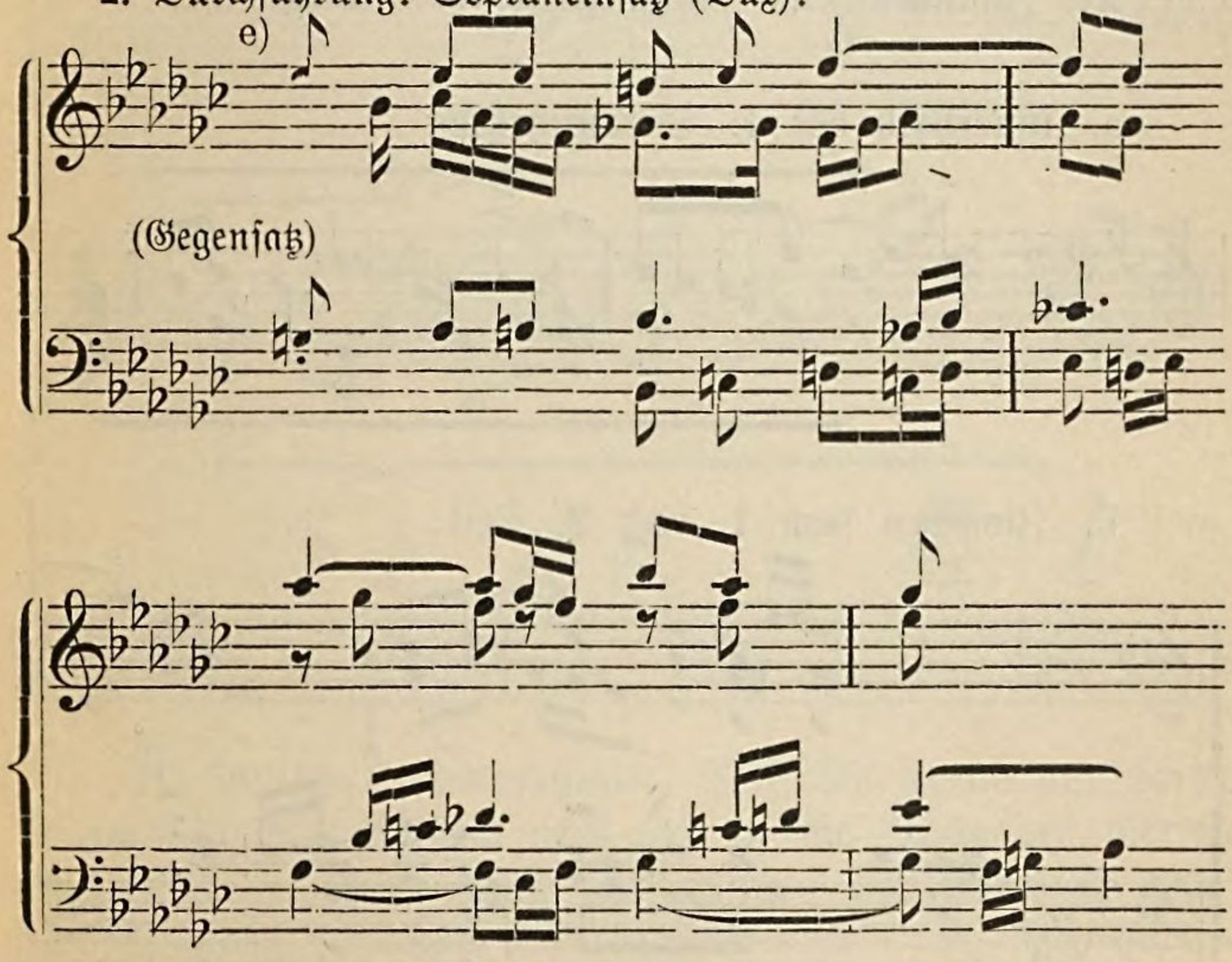
2. Durchführung, Tenoreinsatz:

d)



2. Durchführung: Sopraneinsatz (Dux):

e)



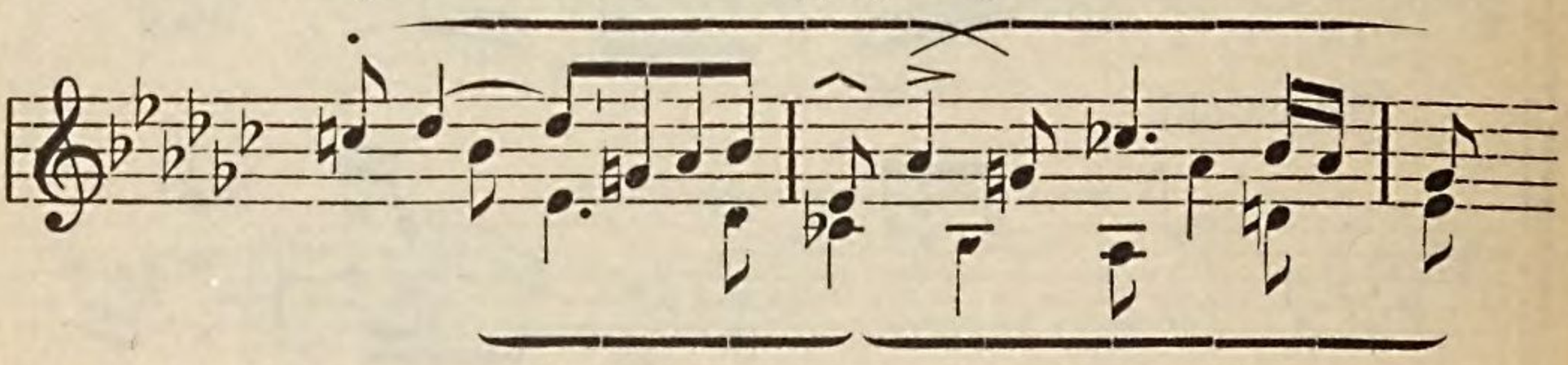
NB. Tenor und Baß bringen den Gegensatz in Engführung!

Nur c stimmt mit a für die Dauer von drei Vierteln überein (gliedert sich aber anders). Zu diesem Kontrapunkte kommen aber noch eine ganze Reihe anderer von der dritten Durchführung ab (auch schon beim Alteinsatz der zweiten, wo der Gegensatz fehlt), die meisten als Ergänzungsstimmen bei den Schein-Engführungen, einige aber auch außerhalb derselben, keiner aber zweimal, was bei einer so einsatzreichen Fuge sehr viel sagen will!

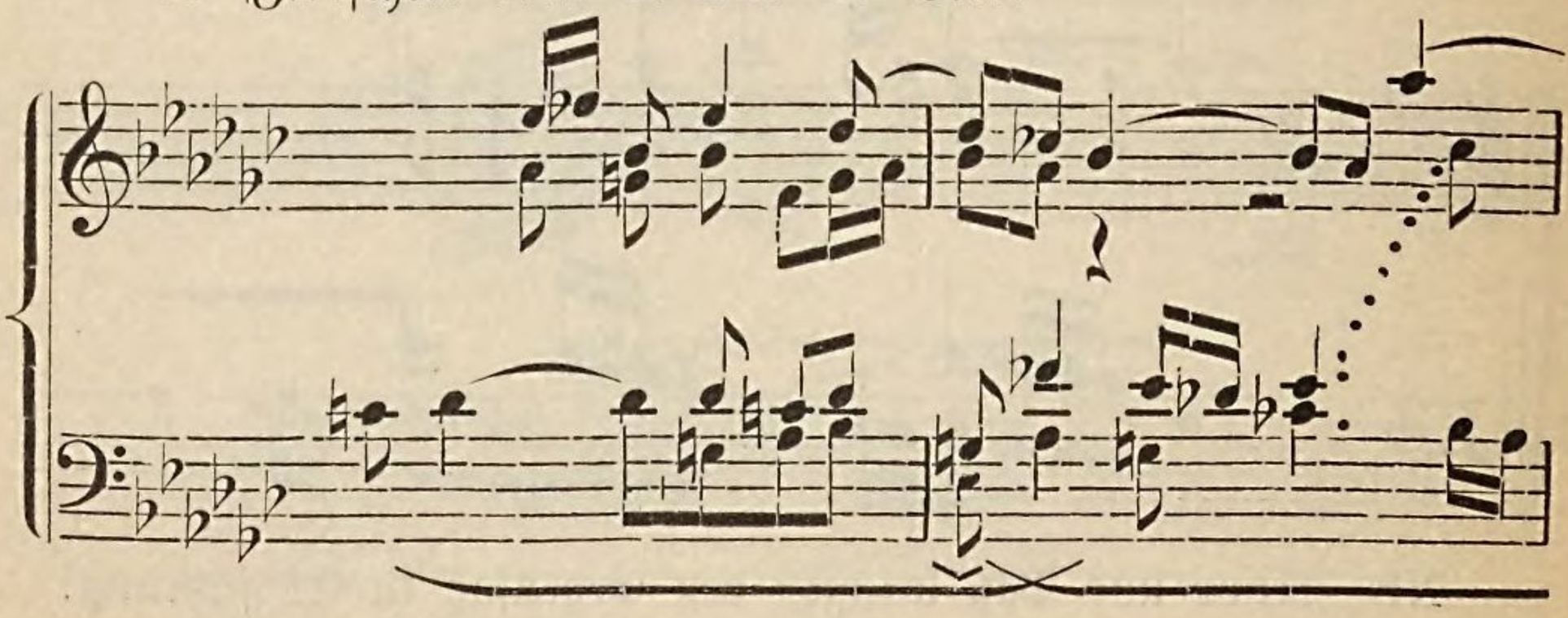
Die Teile der Fuge sind:

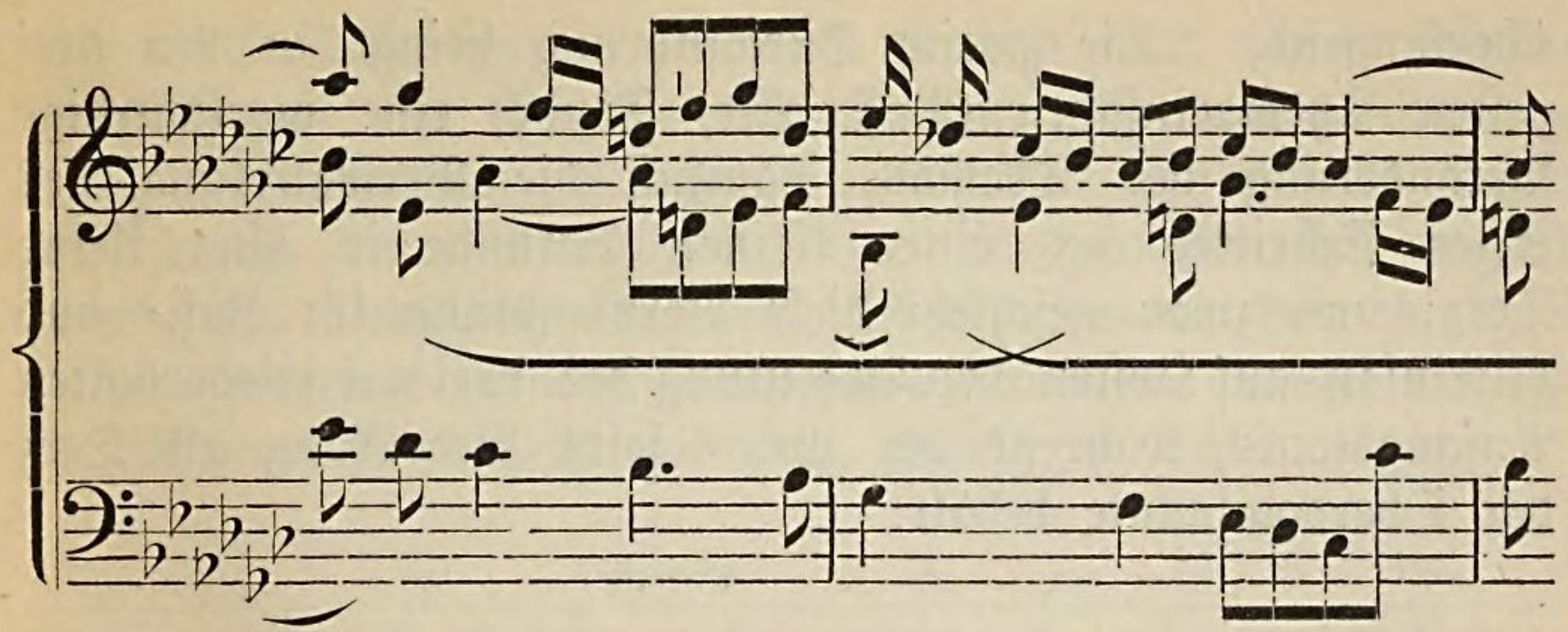
I. (in der Haupttonart): Die vier Stimmeneinsätze Alt (Dux), Tenor (Comes), nach vier Takten Rückleitung (5a—8a) Baß (Dux), Sopran (Comes) und ein nochmals die Haupttonart feststellender mit Halbschluß (b^7) endender acht-taktiger freier Zwischensatz. Bemerkenswert ist, daß alle drei Zwischenspiele der Fuge (mehr hat sie nicht) mit denselben Motiven gearbeitet sind, und zwar mit solchen, die weder dem Thema noch dem Gegensatz entnommen sind; sie heben sich dadurch ganz besonders selbstständig heraus und scheinen eine Art Zwischenthema vorzustellen; man vergleiche:

a. innerhalb der 1. Durchführung:

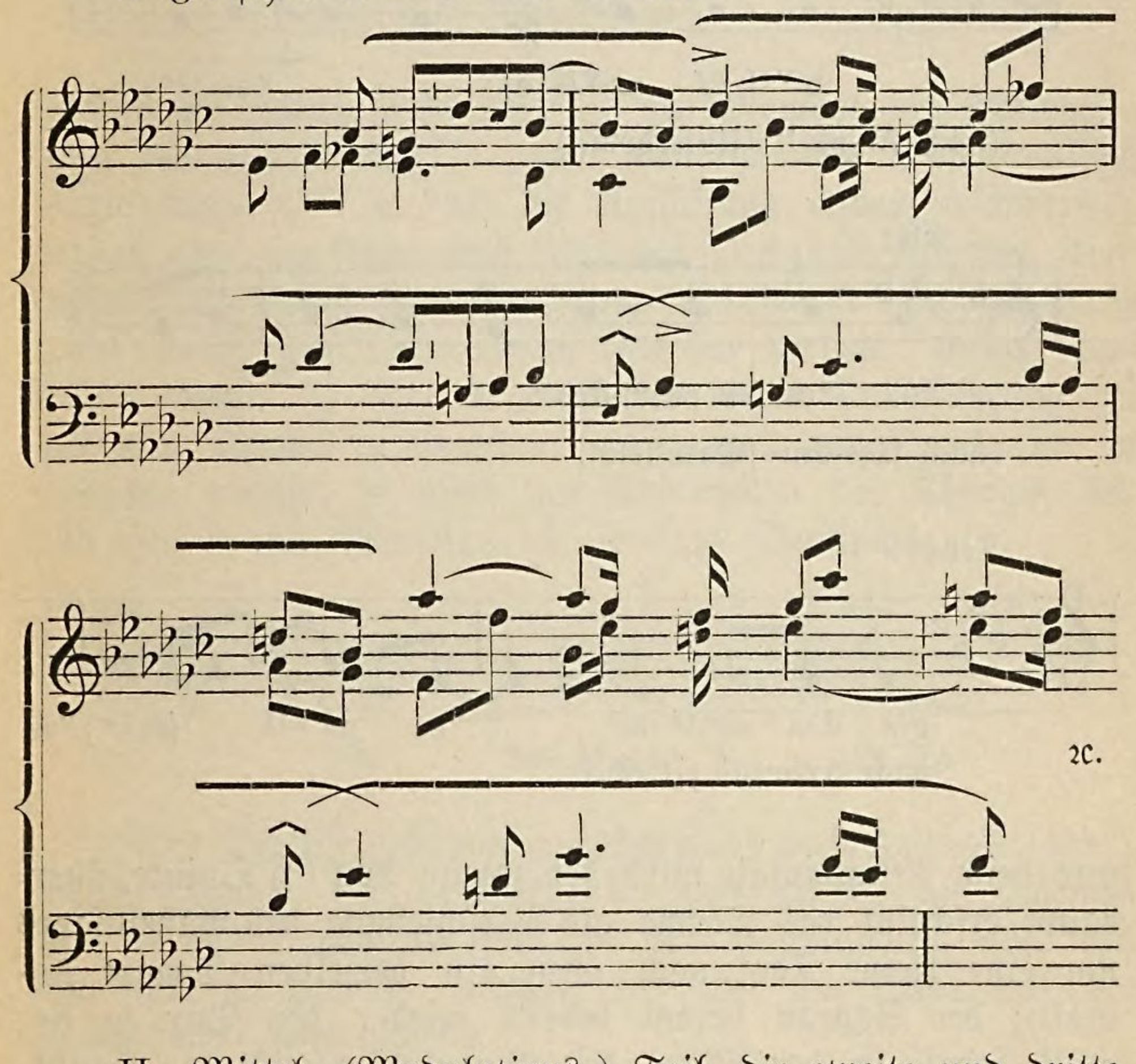


b. Zwischen dem 1. und 2. Teil:





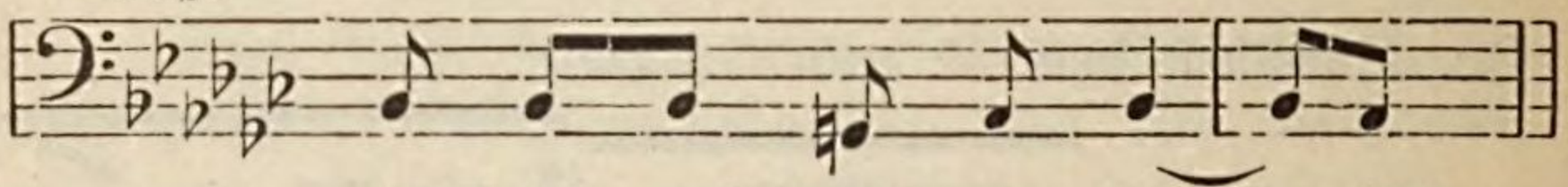
c. Zwischen dem 2. und 3. Teil:



II. Mittel- (Modulations-) Teil, die zweite und dritte Durchführung umfassend und noch in die Mitte der vierten hineinreichend (wenn man nicht lieber die vierte in zwei unvollständige zerlegen will; dann: bis nach der vierten reichend und mit dem Zwischenspiel zum letzten Teil hin-

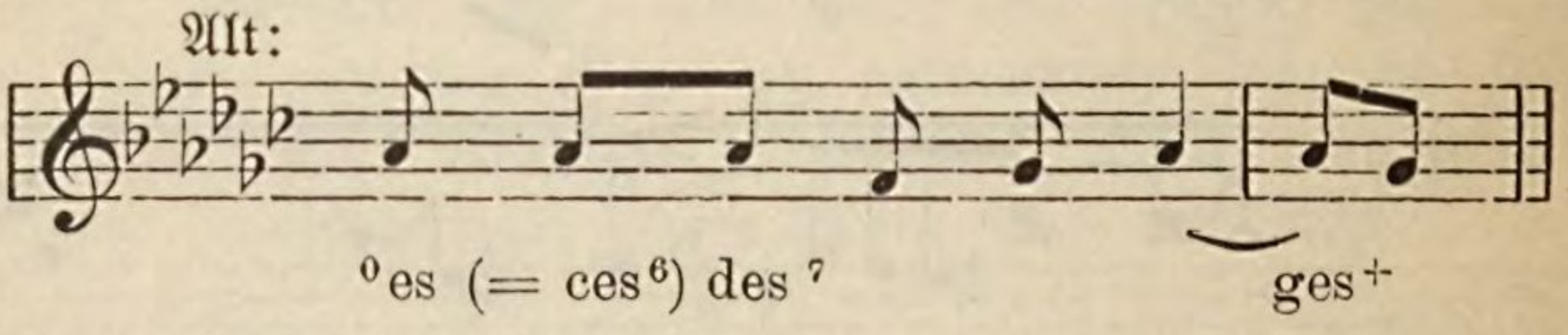
überlangend). Die zweite Durchführung bringt in den drei ersten Themaeinsätzen (Baß, Alt, Tenor) eine merkwürdige Veränderung des Themas, nämlich die Verwandlung des ersten Schrittes aus einer kleinen Sekunde in eine kleine Terz; und zwar geschieht diese Verwandlung im Baß- und Alteinsatz auf Kosten der Bedeutung des dreimal wiederholten Anfangstones, während der zweite seine Bedeutung als Terz der Oberdominante behält:

Baß:



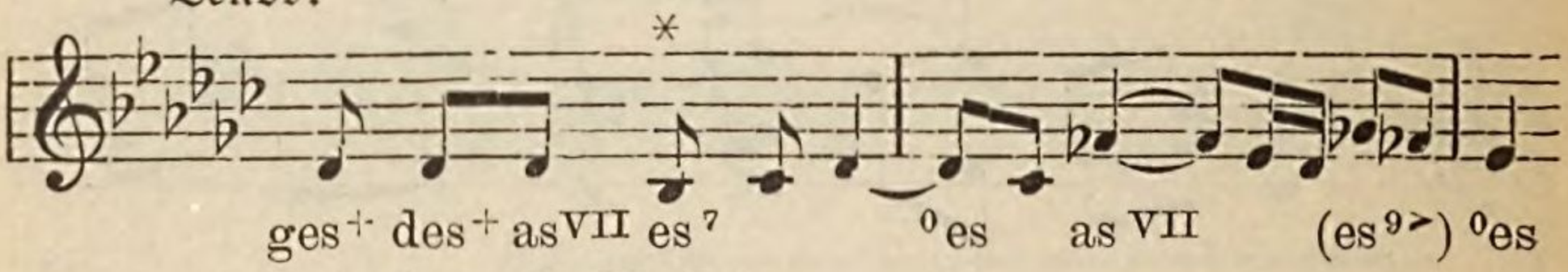
(nach As-moll [Unterdom.])

Alt:



(nach Ges-dur [Parallele])

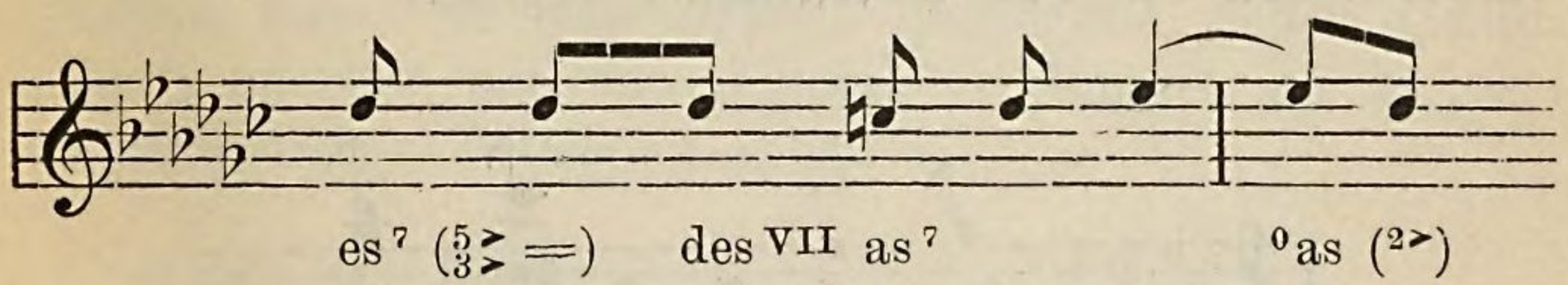
Tenor:



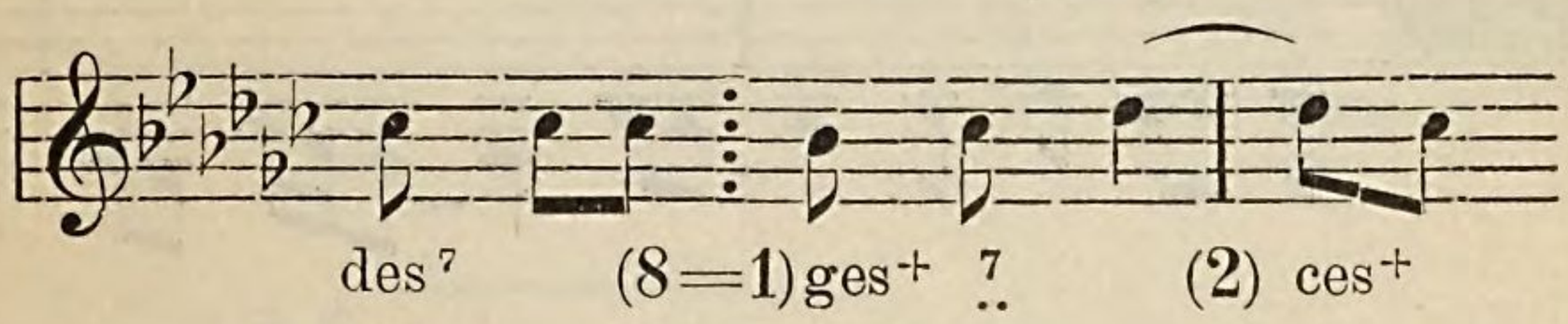
(nach As-moll [U.-D.)

nur beim Tenoreinsatz wird der zweite Ton (*) Quinte, überhaupt erscheint das Thema als Verschiebung des Baßeinsatzes um eine kleine Terz nach oben (in derselben Tonart As-moll); der Sopran bringt bereits wieder den Dux in Es-moll, sodaß in der Mitte des Modulationsteils die Haupttonart wiederhergestellt ist (doch bringt eine zweitaktige Schlußbestätigung statt den Es-moll-Akkord den Es-dur-Akkord natürlich mit dem Sinne einer Oberdominante). Die dritte Durchführung setzt mit Umdeutung von 8a zu 1 unter

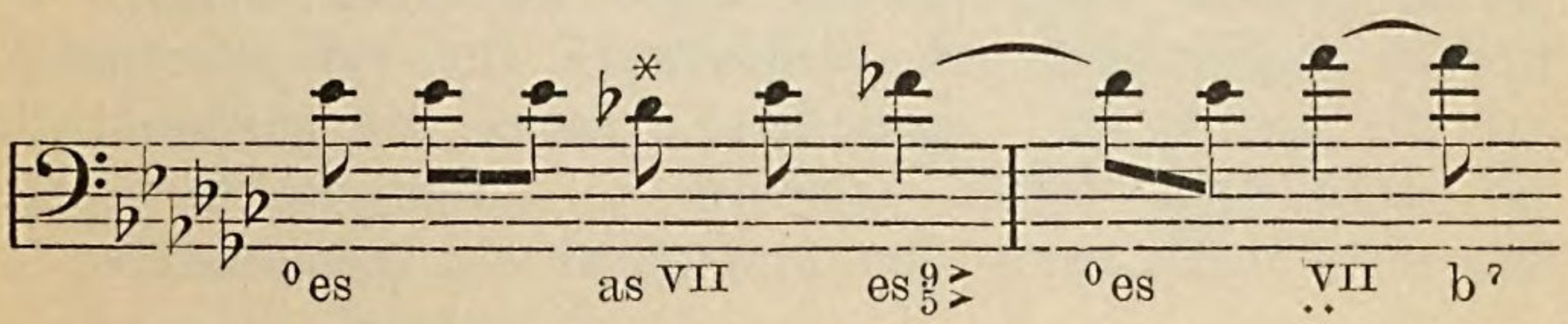
der Schlußbestätigung ein und beginnt mit einer Schein-Engführung von Alt, Tenor und Baß (Alt das vollständige Thema in As-moll bringend, Tenor nur durch sechs Achtel imitierend [von fes aus], Baß den Dux vollständig bringend aber mit Durschluß [es^{7} als Oberdominante von As-moll [Unterdominante]); der Sopran schließt nach eintaktiger Schlußbestätigung (8 = 4a) mit dem Thema in Des-moll an:



(wobei die Wechselnote fes [^{2}]) im Moment der Verwandlung des es^{7} in des^{VII} sowie weiterhin die neapolitanische Sexte heses (^{2} in ^{0}as) die Auffassung etwas erschweren), bringt aber am Ende auch statt des Des-moll-Akkordes des^{7} (vorbereitet durch ges^{VII}), sodaß ein neuer Schlußanhang (zwei Takte) den Schluß nach Ges-dur verlegt. Unter demselben (8a = 1) hebt der Alt die vierte Durchführung an mit dem Thema in Ces-dur; da er aber zur Dominante in Ges-dur einsetzt, so wird der Anfangston des Themas, der von Hause aus Grundton ist, gar zur Septime:

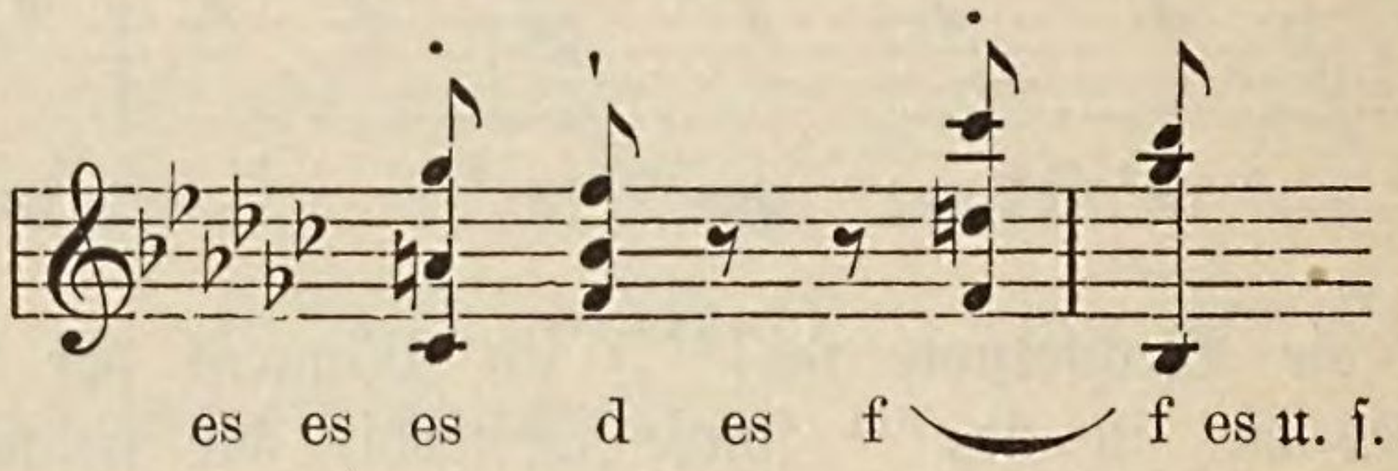


Der Schluß geschieht per inganno nach As-moll (ces^{6}), welche Tonart der anschließende Tenoreinsatz des Themas von es aus (eigentlich Dux, in der Haupttonart, aber mit des statt d) zunächst festhält, sie aber am Ende mit der Haupttonart vertauschend:

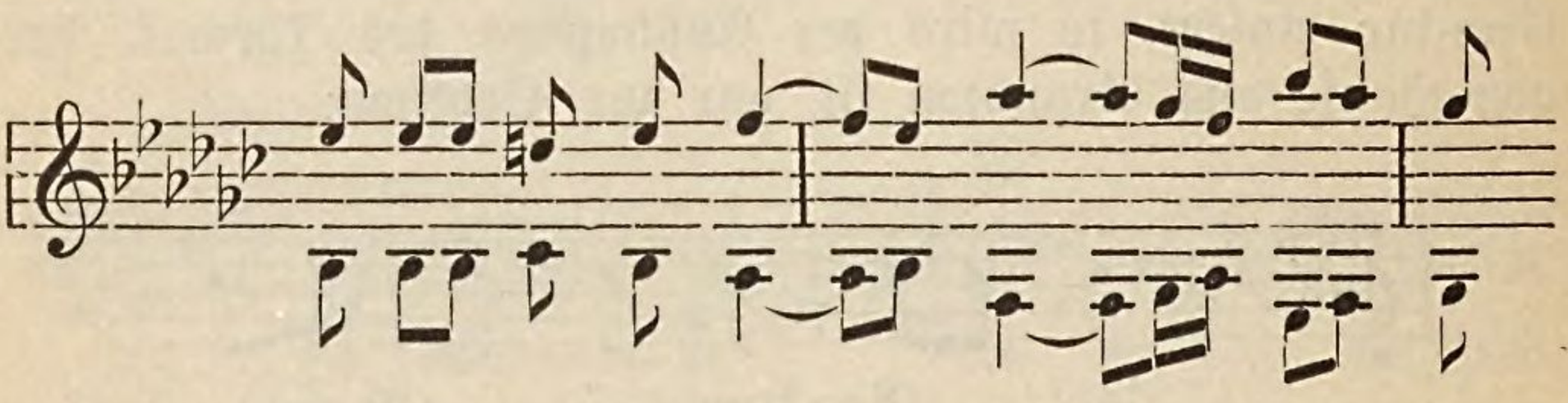


Damit ist der zweite Teil zu Ende (die Haupttonart wieder erreicht).

III. Der Schlußteil schwingt sich in dem oben notierten Zwischenspiele zunächst nochmals zur Dominanttonart auf und bereitet durch längeres Festhalten der Dominantharmonie (b^7) ein wirksames letztes Auftreten des Themas vor. Dasselbe erscheint zunächst (als Dux) im Baß, ganz homophon mit Akkorden von den drei Oberstimmen begleitet



und nach zweitaktiger Bestätigung des vierten Taktes noch einmal mit Aufwand kontrapunktischer Mittel im Sopran (Dux) und Tenor (in Gegenbewegung von b aus), während Alt und Baß frei kontrapunktieren:

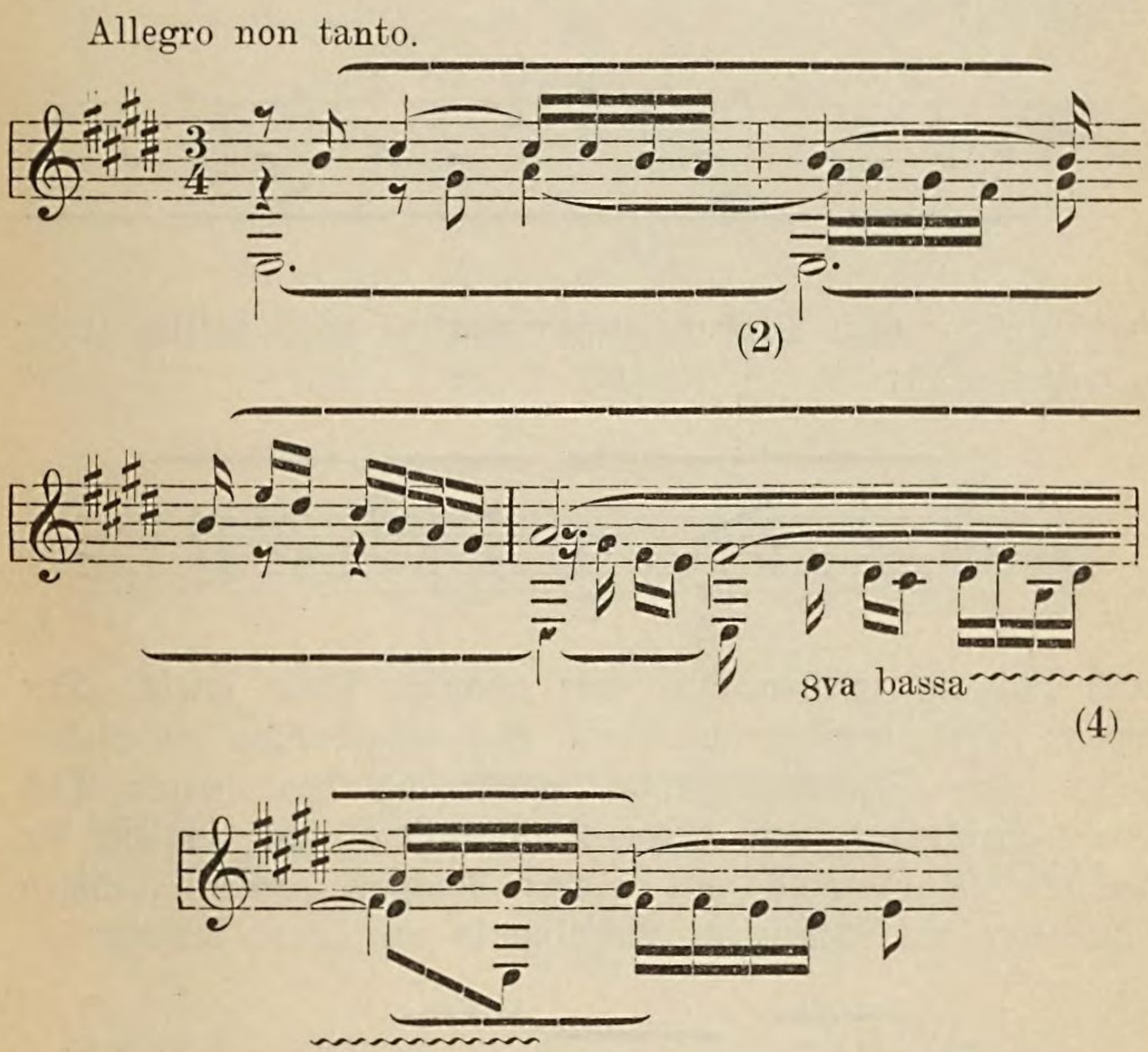


Die dann noch angehängte zweitaktige Schlußbestätigung wird fünfstimmig durch Hinzutritt einer Füllstimme zwischen Sopran und Alt.

II. 9.

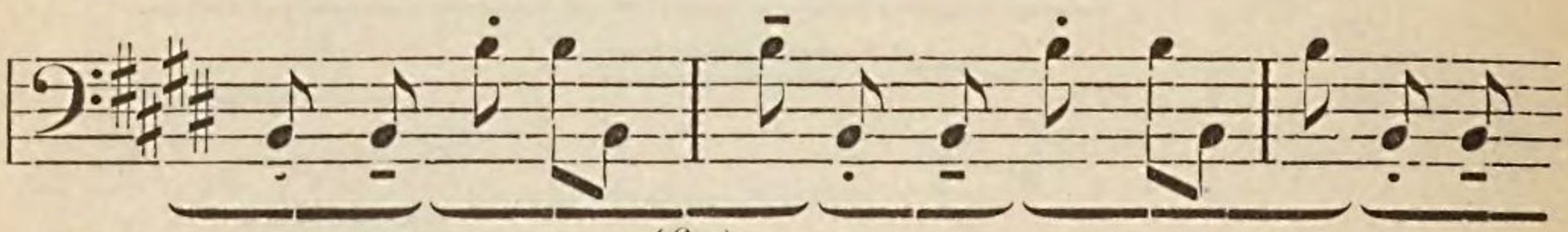
Präludium und Fuge E-dur.

Ein bewunderungswürdiges Stück von fließendster Polyphonie ist das streng dreistimmige nur in den beiden Teilschlüssen vier- bis sechsstimmige Präludium, dessen Hauptgedanke offenbar mit dem Thema der Fuge (s. d.) im verwandtschaftlicher Beziehung steht:



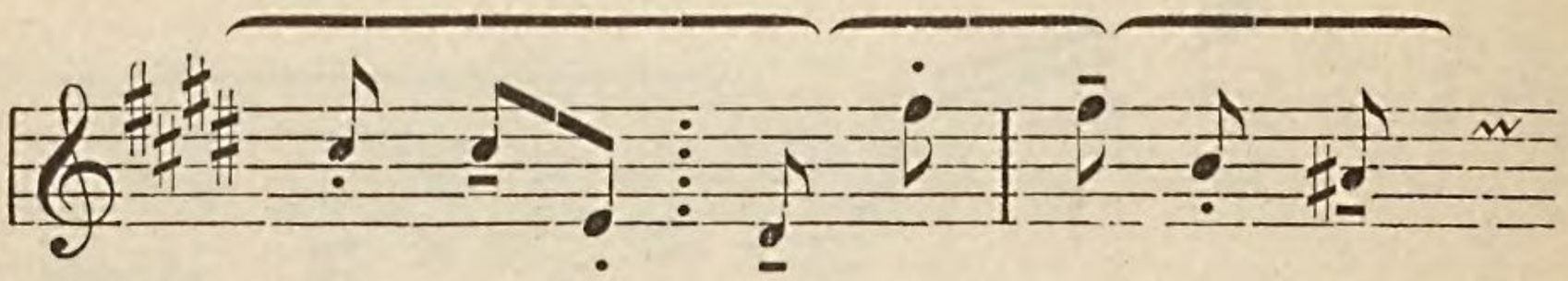
Dieser Vordersatz erhält zunächst einen Nachsatz in der Dominante, der nur Transposition des Vordersatzes ist mit Vertauschung der beiden Oberstimmen. Es ist das die der Zeit des Fugenstils so geläufige direkte Ergreifung der Dominanttonart, die keineswegs mit einer Modulation zur

Dominanttonart verwechselt werden darf; eine solche macht vielmehr erst mit Nachdruck und Umständlichkeit die folgende Periode, welche nochmals von der Haupttonart ausgeht: e^{+} — $\overset{1}{\cdot\cdot}$ (= cis^{7}) — ^{0}cis (2. Takt); $\overset{VII}{\cdot\cdot}$ — gis^{7} — ^{0}gis (2a); .. (= e^{6}) — fis^{7} — h^{+} (4. Takt); h^{7} — e^{+} .. $\overset{7}{1}$ (= cis^{9}) — fis^{7} (6. Takt); h^{+} — e^{6} — fis^{7} — h^{+}, immer noch in der Weise der Anfangstakte mit verteilter Sechzehntelbewegung arbeitend. Den Schluß des ersten Teils bildet eine Art Coda (6a—8a; 7b—8b; 8c), welche die Dominanttonart festhält zunächst mit orgelpunktartigem Baß, der aber ein auf- und abschwebendes Achtelmotiv als neues Moment bringt:

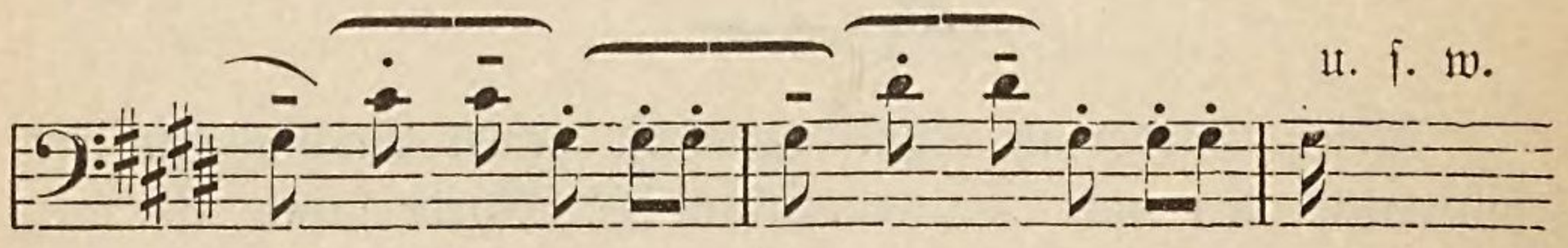


(6a)

das zunächst vom Sopran aufgenommen, aber tonlich freier gestaltet wird:



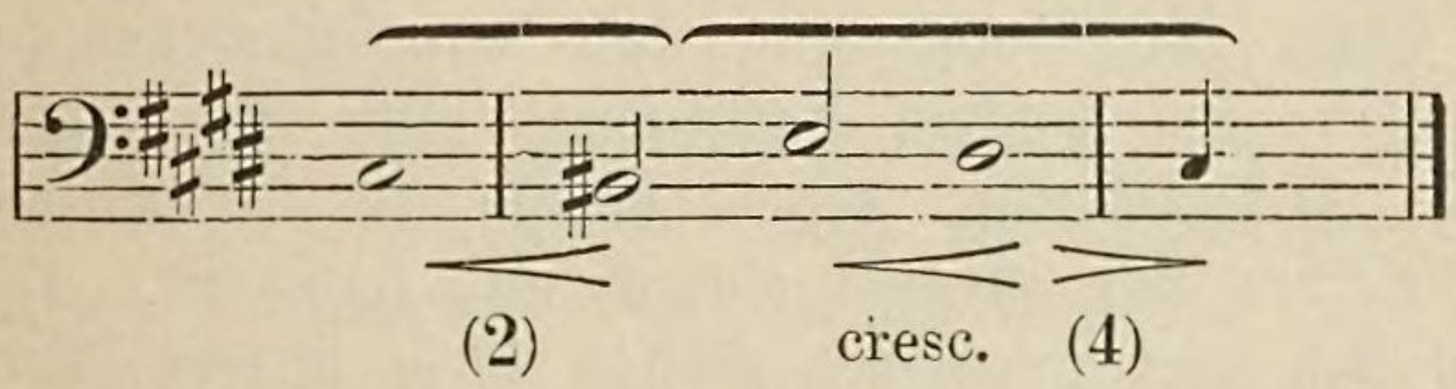
und auch im zweiten Teil eine wichtige Rolle spielt. Der zweite Teil beginnt mit dem Anfangsgedanken in H-dur (aber ohne Stimmversetzung), macht auf den vierten Takt einen Halbschluß nach Cis-moll (Parallele) und schließt die Periode in Cis-moll mit einem Nachsatz, dessen sinnigen Charakter das schwebende Achtelmotiv im Tenor bedingt:



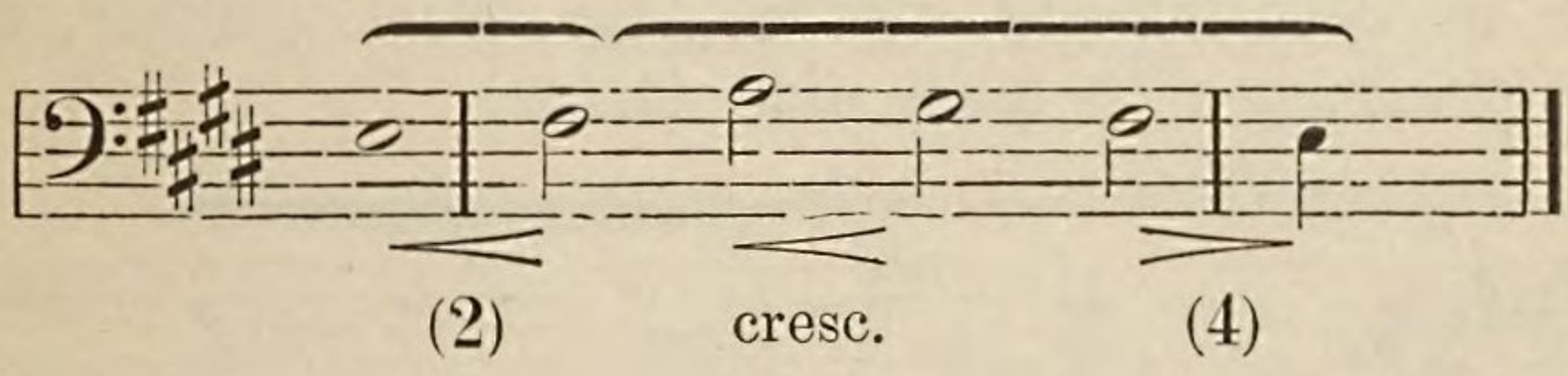
Schon die folgende Periode stellt die Haupttonart gleich zu Anfang wieder her. Dieselbe hat als Umgestaltung der

zweiten Periode des ersten Teils zu gelten; die Motive sind nicht eben streng beibehalten, aber doch sämtlich noch wohl kenntlich (diatonische Sechzehntelbewegung, alternierende Achtelbewegung 2c.). Die Coda kehrt gleichfalls wieder, aber natürlich in der Haupttonart und wesentlich erweitert und mit Umstellung der Hauptgedanken (die schwebende Achtelfigur kommt zuerst im Sopran — wie im ersten Teile frei — und erst dann orgelpunktartig im Baß); ein wirklicher Zuwachs ist der dreitaktige letzte Schluß über ruhendem Baß.

Die (vierstimmige) Fuge hat den gemesseneren hoheitsvollen Gang der Cis-moll-Fuge des ersten Teils, ist aber viel kürzer, auch einheitlicher in der Stimmung (sofern nämlich hier nicht wie dort ein Kontrastmotiv das Interesse für weitere Entwickelung anregt). Weshalb Bruyck dem Thema ernsten Ausdruck absprechen zu müssen glaubt, verstehe ich nicht; vermutlich ist wieder ein Lesefehler der Minderungsgrund des Interesses. Bach hat diese Fuge selbst im $^{2}/_{1}$ Takt geschrieben; nun vergleiche man aber die Themen der E-dur- und Cis-moll-Fuge in gleicher Art der Notierung:



und:

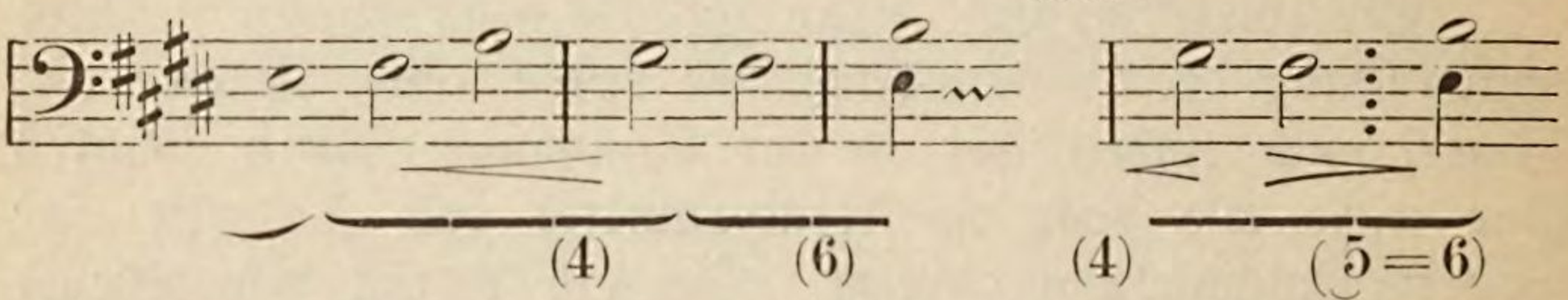


Das E-dur-Thema erscheint gewiß wesentlich heuer, gleichsam abgeklärter, überzeugter (man beachte die einfachere Linie, das Erheben und wieder Herabsinken, anstatt der mehr in sich hineingehenden, sich um sich selbst drehenden Melodielinie des Cis-moll-Themas, das gegenüber dem E-dur-Thema entschieden weltabgewandt, — grüblerisch —

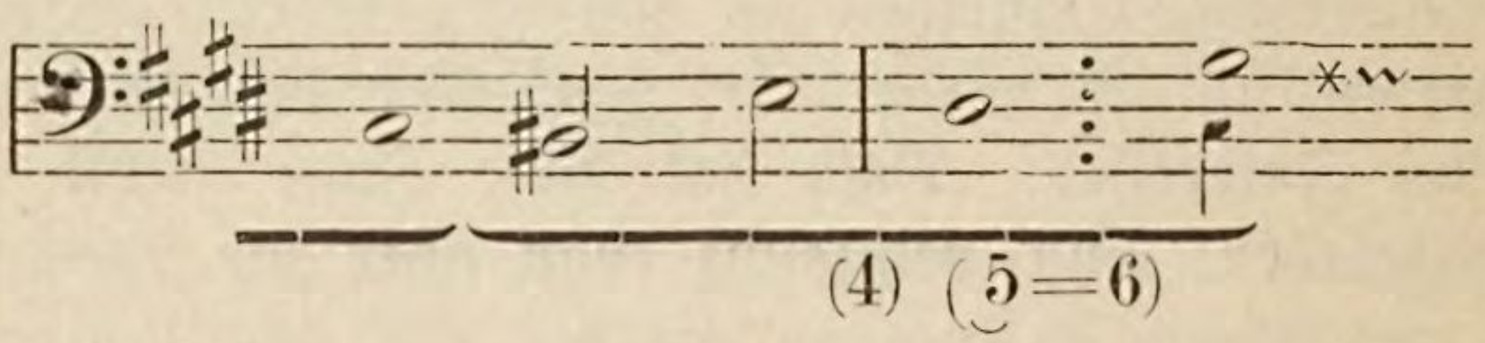
beethovenisch erscheint); die Verwandtschaft beider aber ist wohl evident.

Freilich könnte man ja beide auch so lesen, daß sie einfach dreitaktig nach dem Schema 2., 3.—4. (Schwer — Leicht — Schwer) verliefen, in welchen Falle die folgenden Stimmen allemal hübsch das Ende des Themas abwarteten — dann erschiene aber nicht nur die E-dur-, sondern mit gleichen Rechte die Cis-moll-Fuge wesentlich hausbackener:

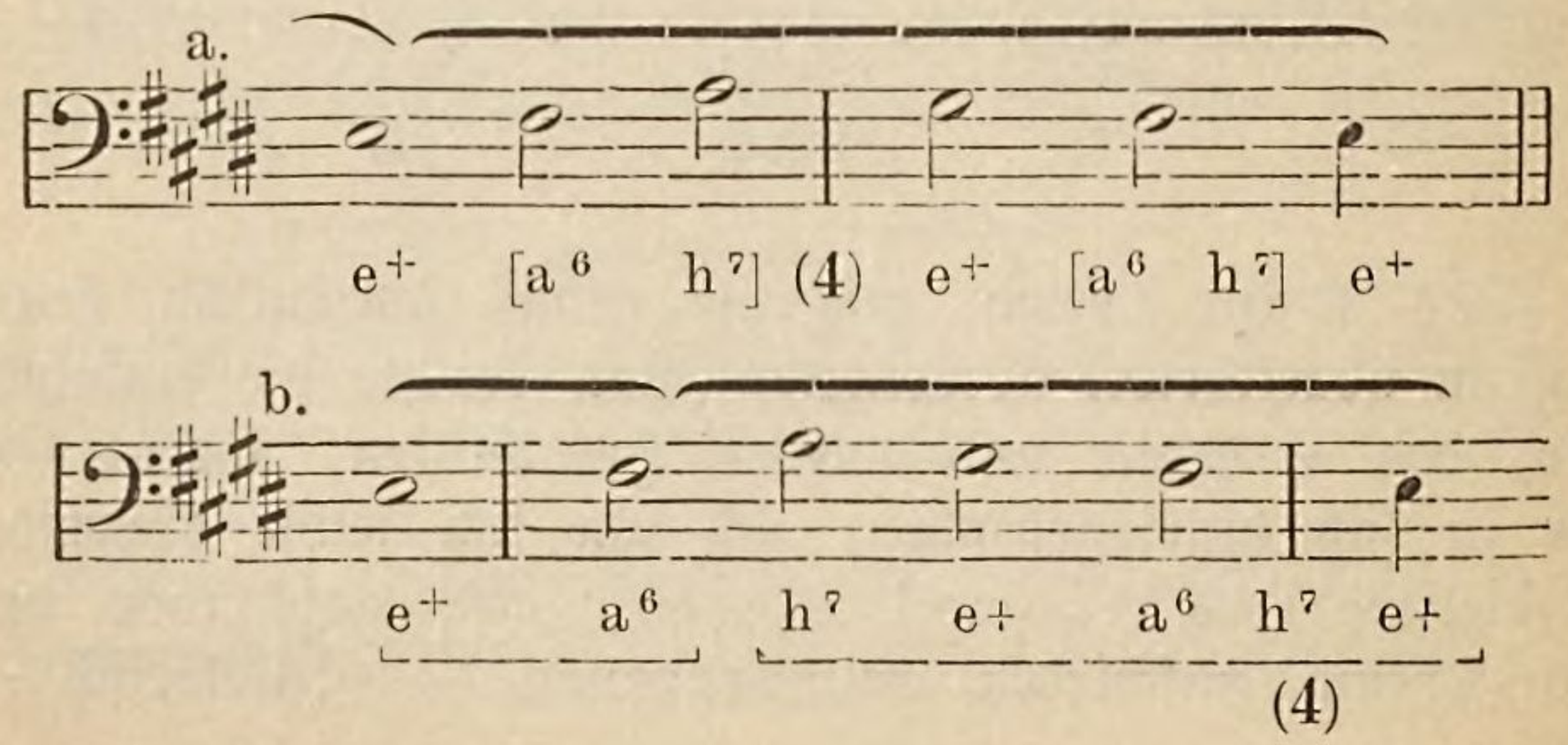
oder:

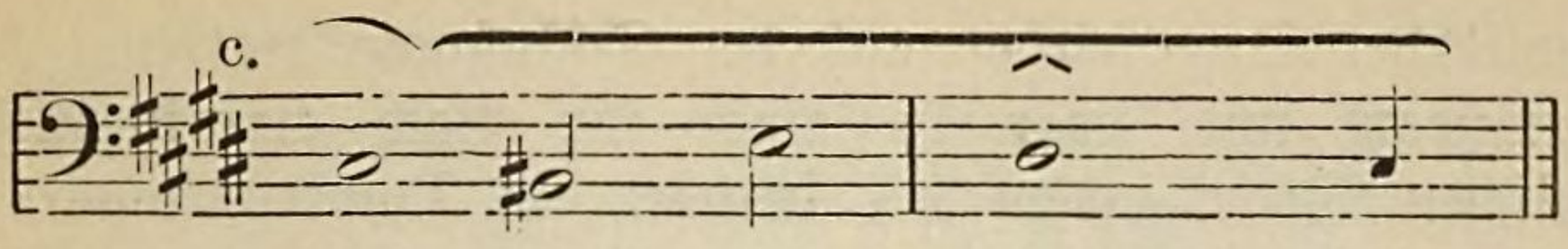


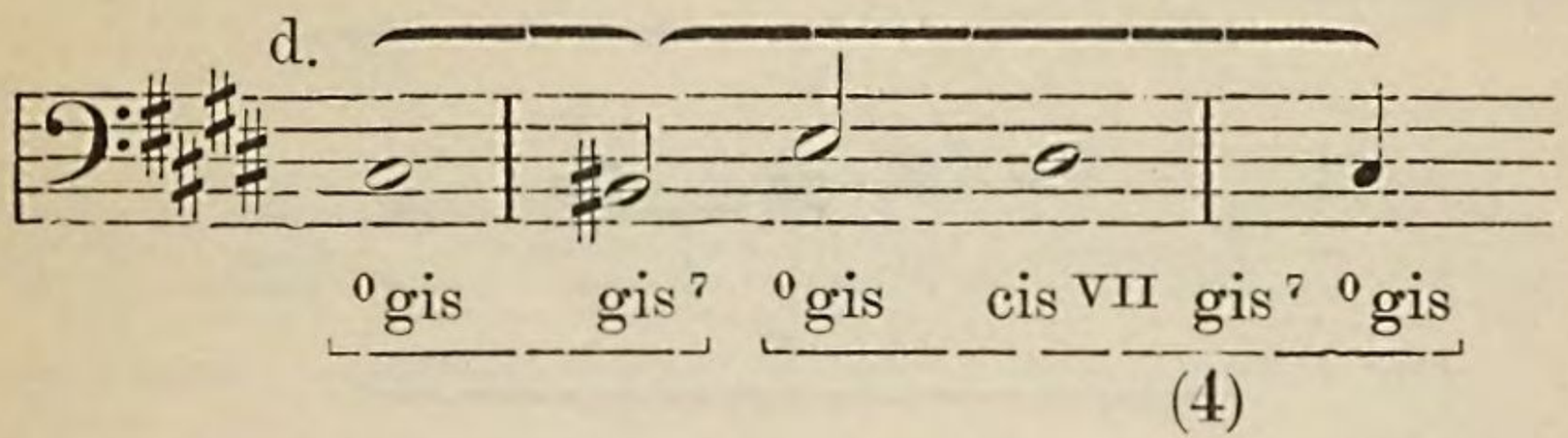
und:



Bei der Cis-moll-Fuge müßte, bei der E-dur-Fuge könnte dann die Umdeutung des angeschlossenen fünften Taktes (5) zum sechsten stattfinden, eine sehr schwer verständliche Komplikation, gegen welche die Umdeutung des vierten Taktes zum fünften einfach und leicht ist. Übrigens verbietet sich aber in beiden Fällen diese andere Auffassung von selbst durch die harmonische Ausdeutung des Themas, welche die Kontrapunkte ergeben; die Wahl zwischen diesen beiden Deutungen ist wohl nicht schwer:

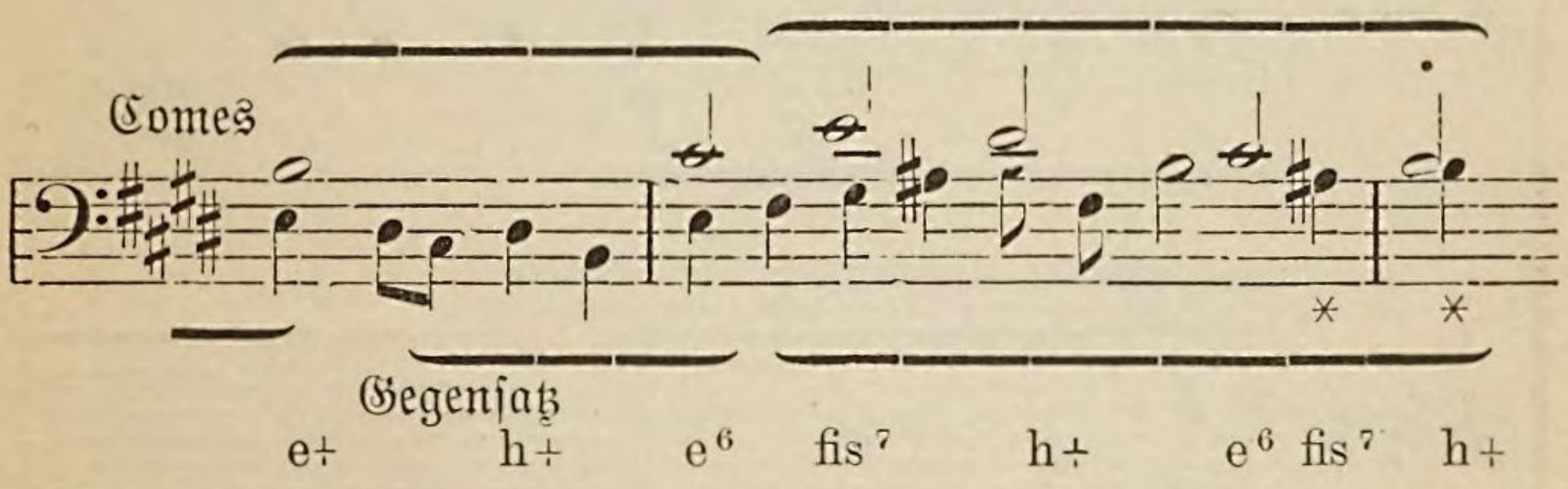






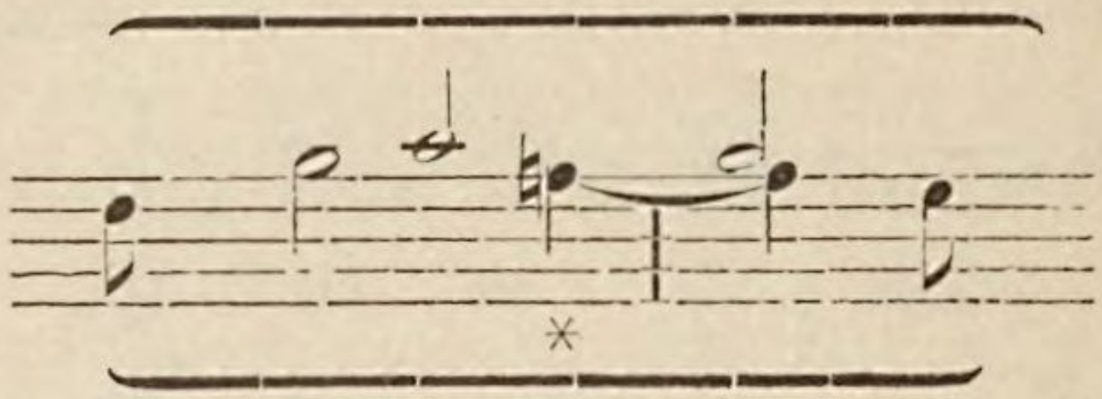
Bei a und c würden die beiden Motive des Themas auf der Tonika still stehen (die Dominanten fielen bei a sämtlich auf leichte Zeiten, erschienen also nur durchgehend [vgl. Katechismus „Kompositionslehre, I S. 46“]) und bei c erschienen dieselben auf den vierten Takt als Vorhalte, d. h. als schwere Wechselharmonien der Tonika; bei b und d dagegen schreitet das erste Motiv zu einer Dominante fort und das zweite schließt zur Tonika zurück. Doch genug der Beweise: die Deutung, welche das Thema am inhaltreichsten erscheinen läßt, dürfte wohl bei einem Meister wie Bach selbstverständlich die richtigste sein!

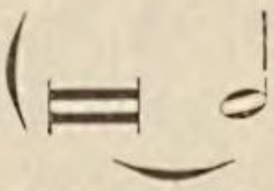
Die Beantwortung des (nicht modulierenden) Themas ist getreue Transposition in die Quinte; es lag keinerlei Grund zur Abweichung vor, da die Quintbeantwortung die Aufgabe des Comes, von der Harmonie der Tonika aus zur Dominanttonart zu modulieren, vollständig erfüllt:

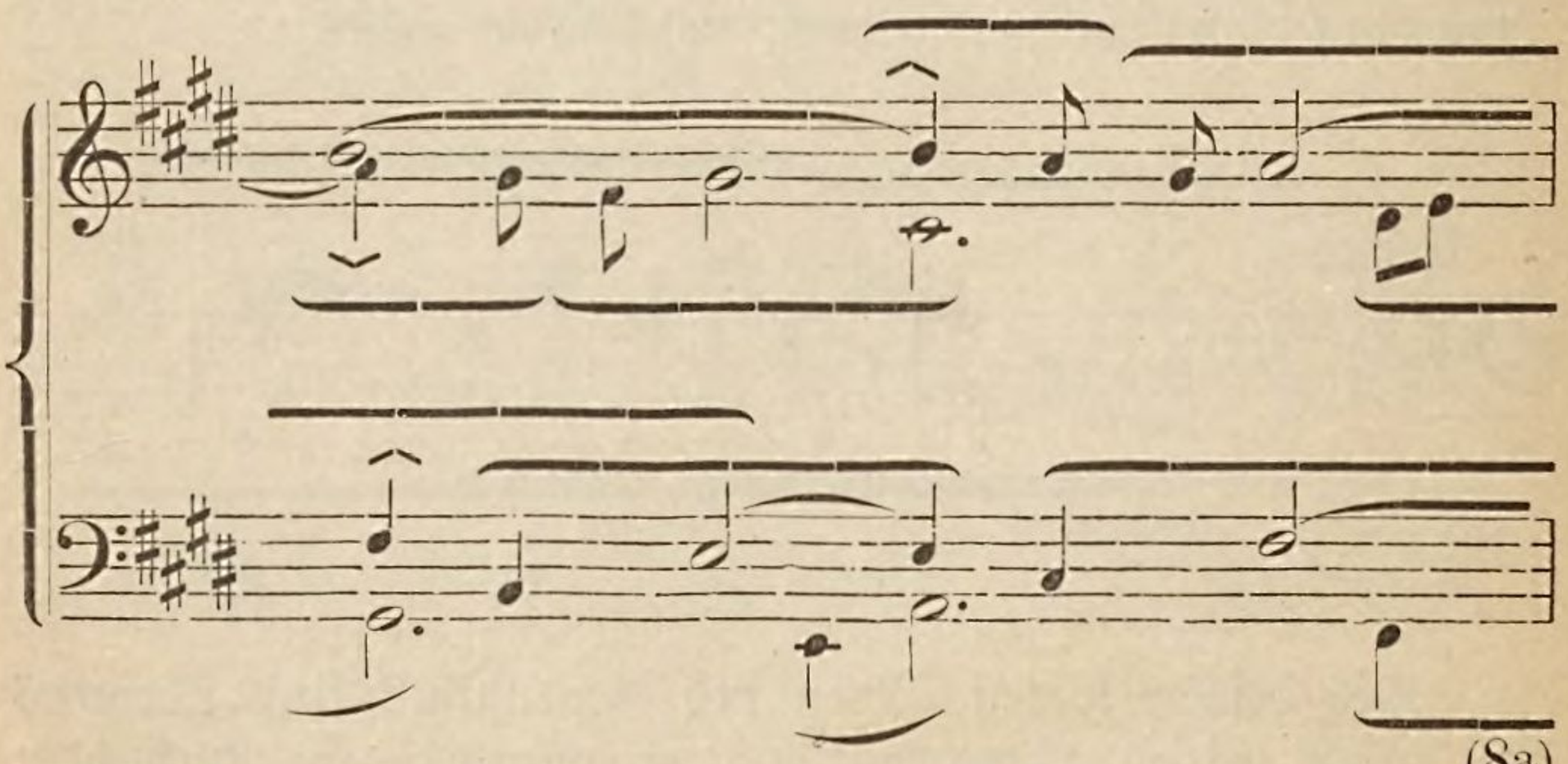


Die beiden letzten Noten des Gegensatzes sind übrigens bei dessen erstem Auftreten aus modulatorischen Rücksichten

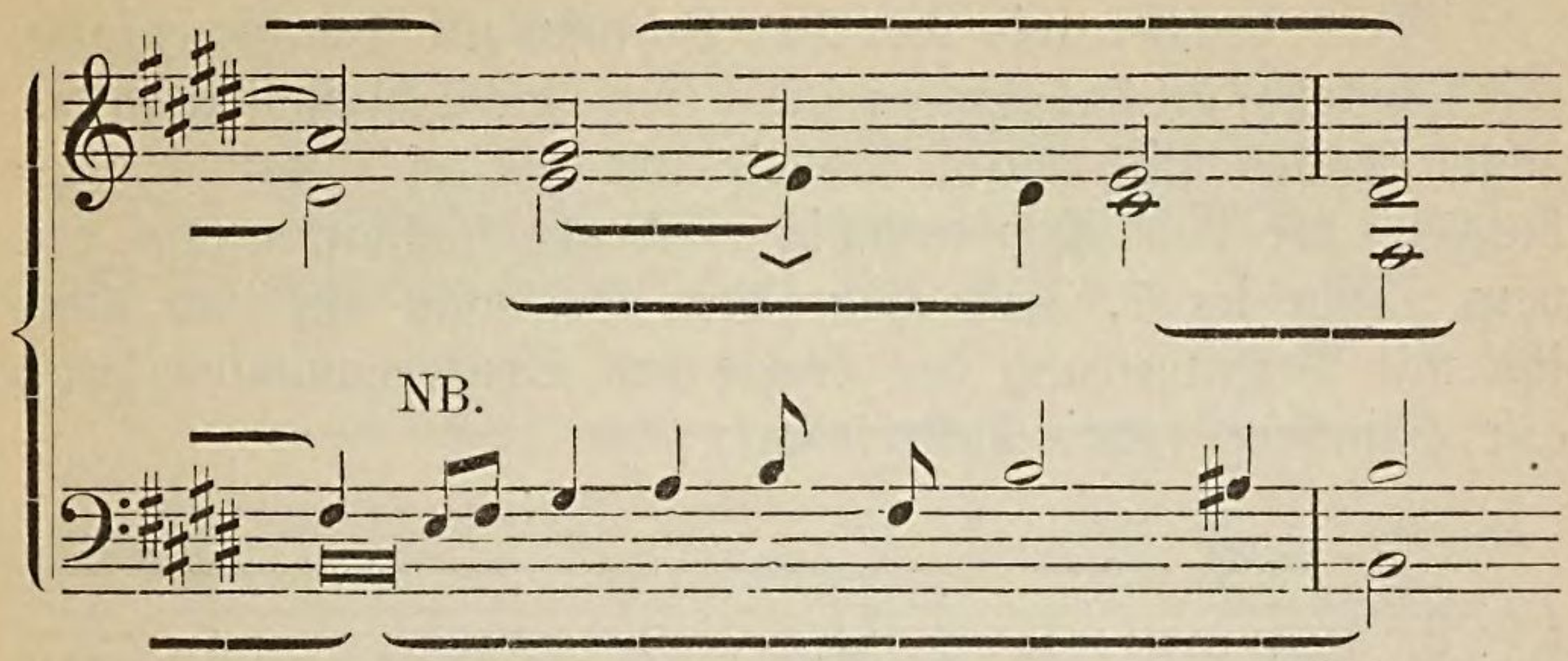
(damit der Dux wieder auf der Schlußnote eintreten kann) abgeändert und zwar in einer für Bach charakteristischen typischen Weise, indem der Leitton der Dominanttonart zur Dominantseptime (a♮ statt ais) erniedrigt ist (mixolydisch):



Der dritte Stimmeneinsatz (Dux im Alt) bringt dagegen im Tenor den Gegensatz mit seinem eigentlichen natürlich erwarteten Schlusse (die mixolydische Umbiegung desselben hätte zur Unterdominante geführt). Die zweite Periode würde vollständig befriedigend in der Dominanttonart schließen, wenn nicht Bach beim Vortrag des Comes durch den Sopran abermals im Gegensatz (Alt) a♮ für ais substituierte; dadurch wird die Schlußwirkung aufgehoben und Anlaß zu einem Schlußanhang gegeben, der den Ganzschluß auf h+ in einen Halbschluß auf h^7 verwandelt; im Moment, wo der Baß auf h ankommt (), ergreift aber der Tenor nochmals den Gegensatz und giebt ihm wieder seine natürliche Endung:

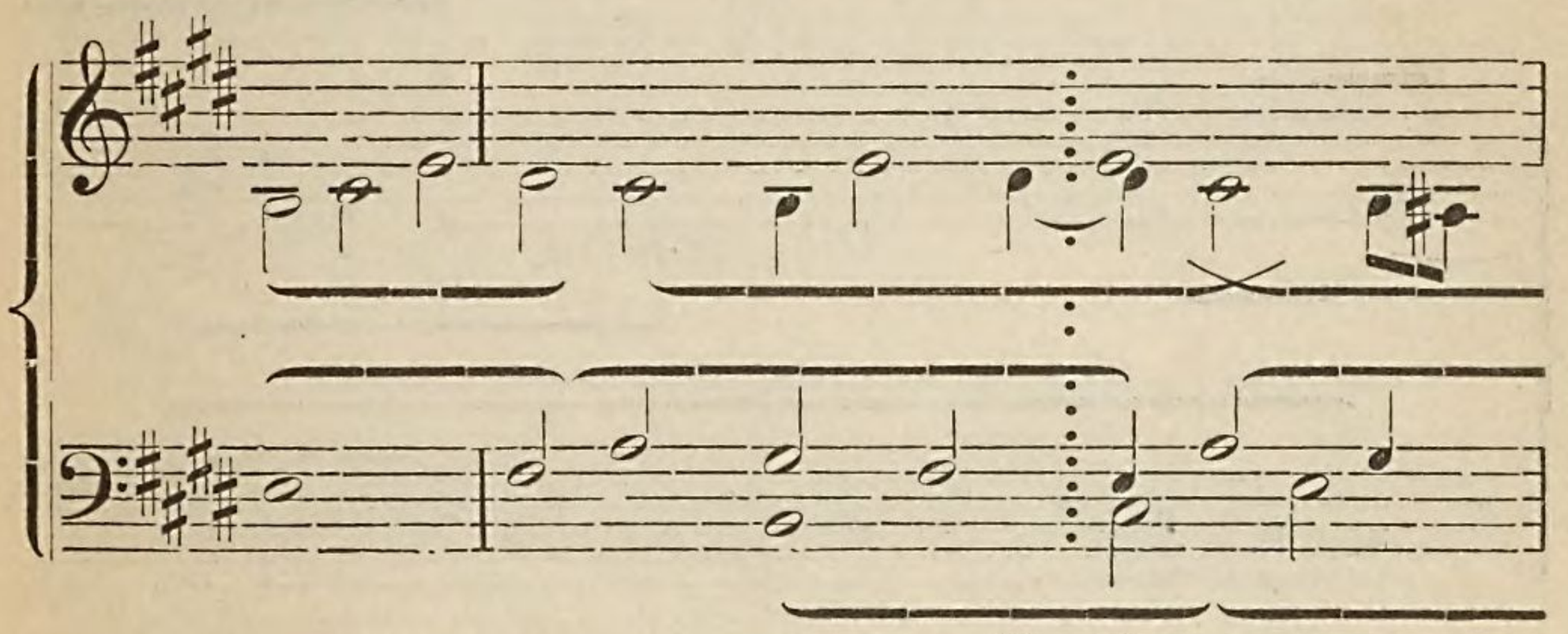


(8a)

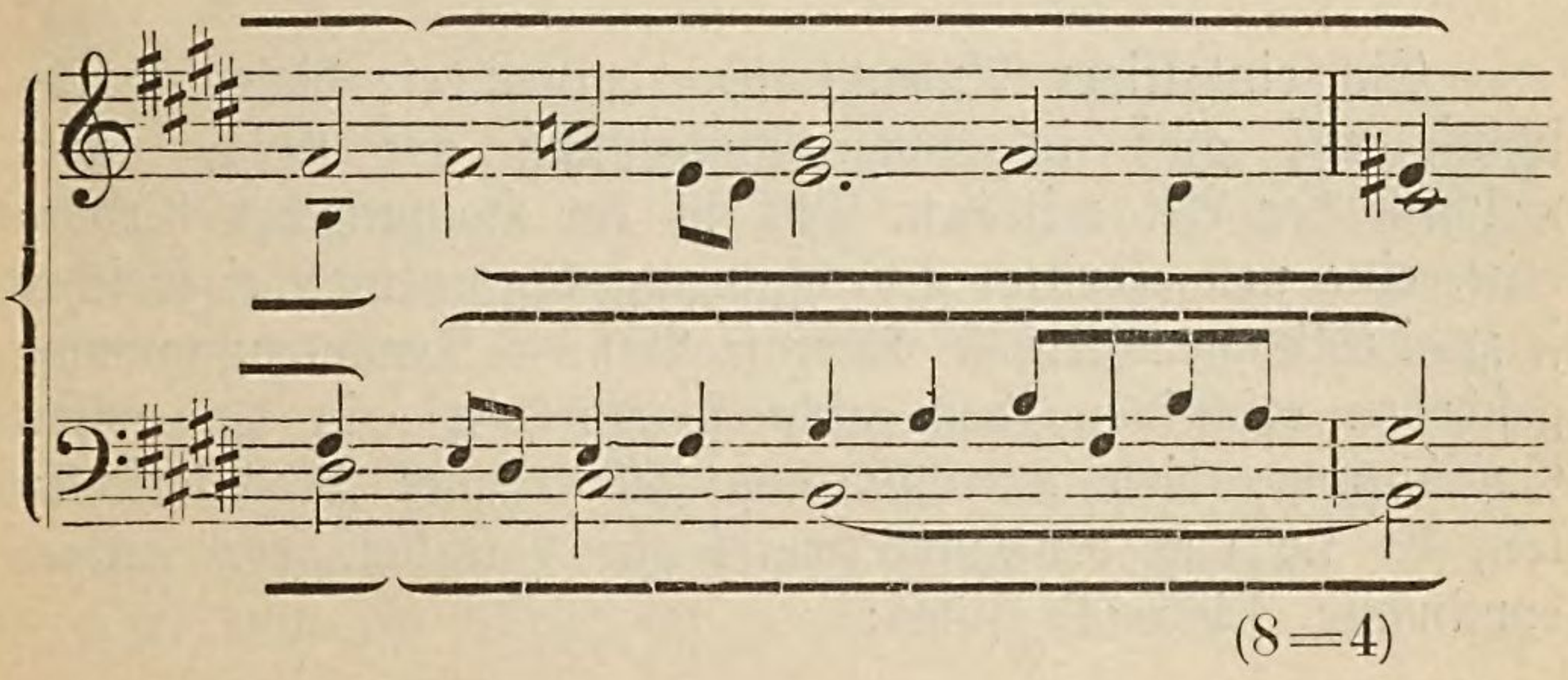


(8b)

Wohl noch zum ersten Teil der Fuge gehörig, ist der hier anschließende Satz, der im wiederholten Nachsatz zur Parallele (Cis-moll) schließt; derselbe bringt zunächst eine Engführung des Themas durch alle vier Stimmen:

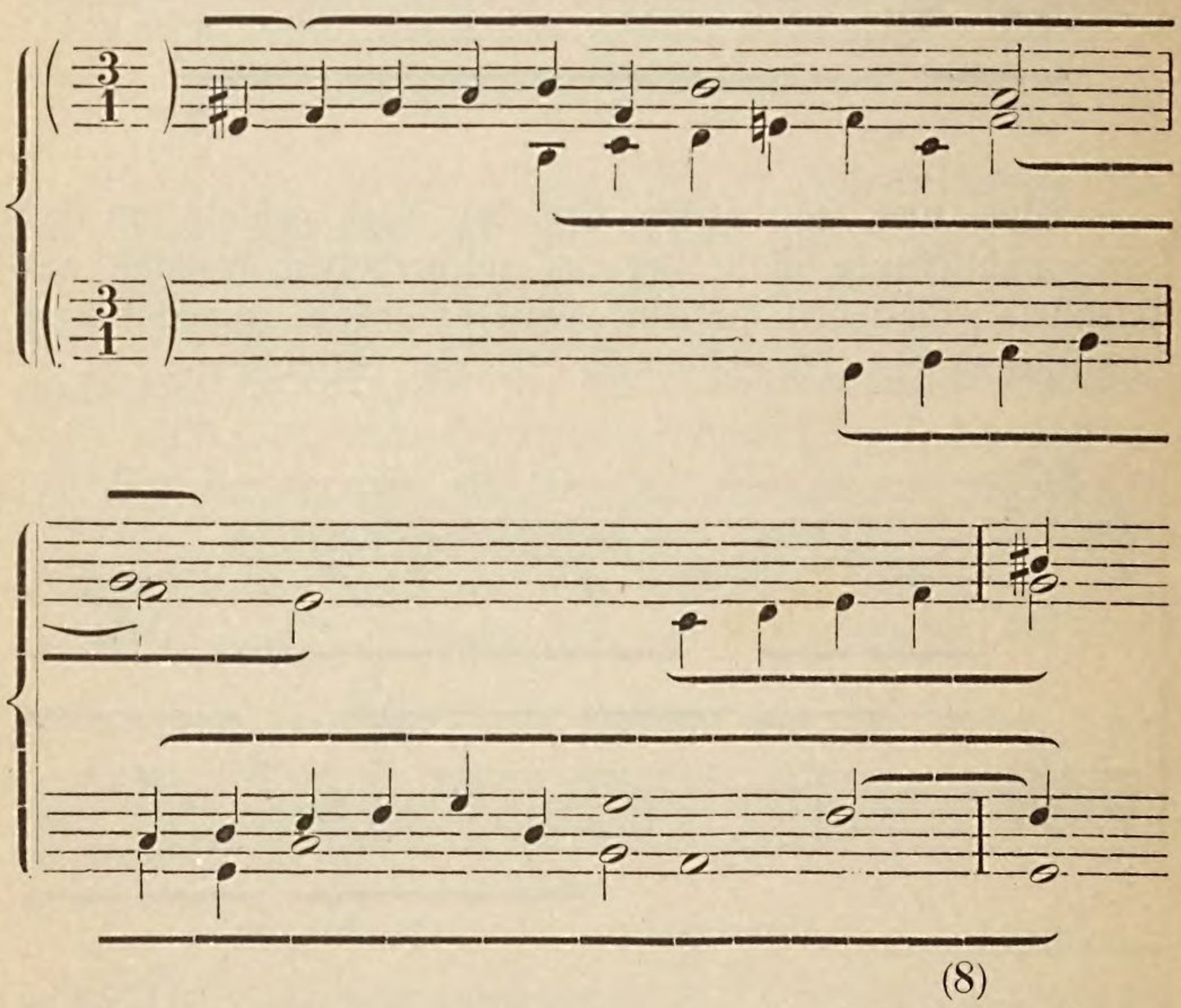


(4=5)



(8=4)

Man beachte, wie hier das Schlußmotiv des Gegensatzes (die Synkope) an das Thema selbst tritt; die Schlußwirkung des achten Taktes wird durch das eis und cis (cis^{7} statt e^{+}) gebrochen; der dadurch notwendig werdende Nachsatz nimmt den vom Tenor im 7. Takte gebrachten Gegensatz auf und führt ihn mit Vergrößerung der Werte des Synkopenmotivs durch alle Stimmen (zwei Takttriolen):

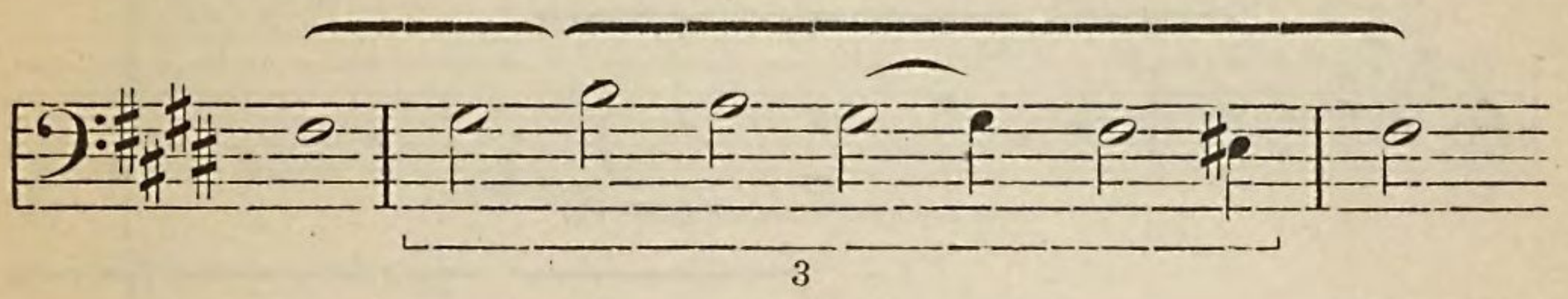


(8)

Ein eintaktiger Anhang (8a) verwandelt diesen Halbschluß auf gis^{7} in einen Ganzschluß auf ^{0}gis, unter welchem der Alt mit dem Dux in der Haupttonart hervortritt, eine neue (dritte) Durchführung beginnend, bei welcher je zwei Stimmen (Alt — Sopran, Baß — Tenor) zusammengeschoben erscheinen, doch nicht so stark, wie in der ersten Engführung; diese Durchführung gehört zum Modulationsteil, da sie von der Haupttonart zur Parallele der Unterdominante (Fis-moll) führt:

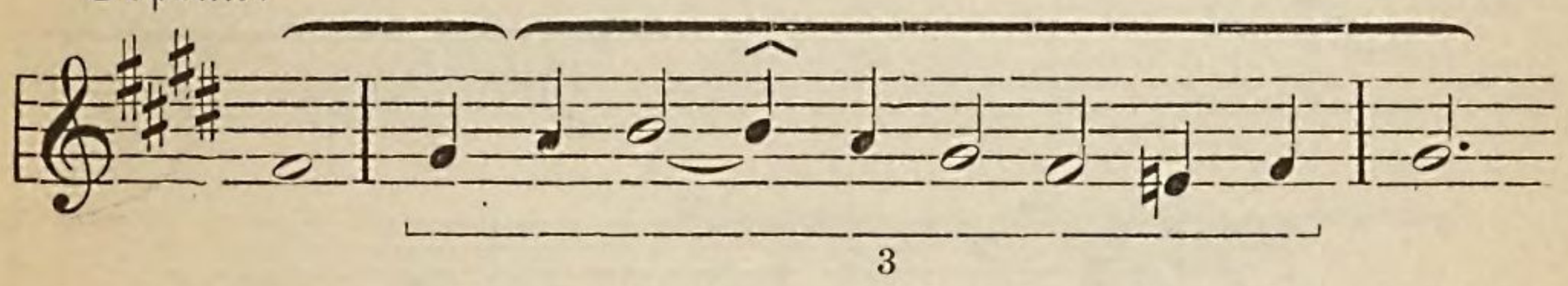
Sopran: Comes. . . .
Alt: Dux . . . . . .
Tenor: Thema in Fis-moll.
Baß: Thema (Comes) in H-dur.

Der Tenor-Einsatz des Themas bringt dasselbe in einer etwas verlängerten Gestalt (ein Takt $^3/_1$ bzw. Triole):



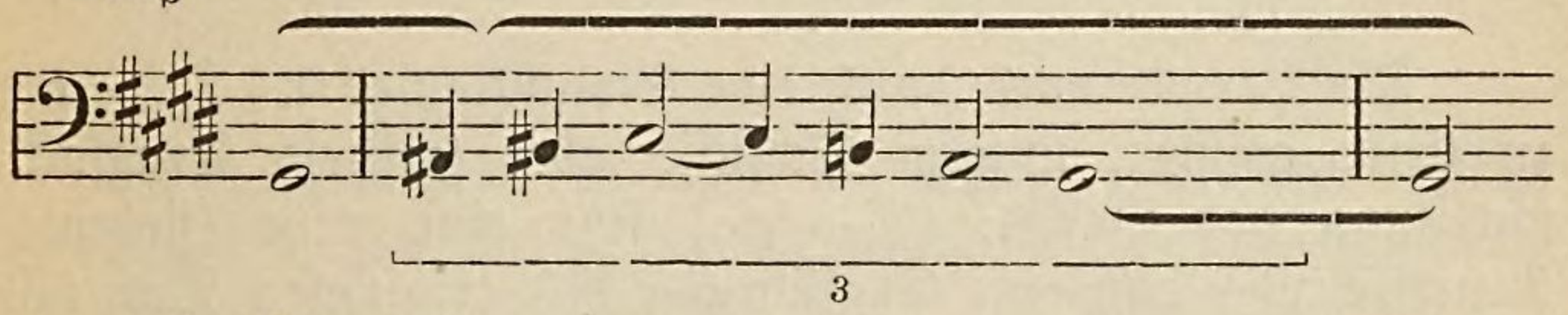
welche die nächsten beiden Themaeinsätze beibehalten (mit neuen Freiheiten):

Sopran:



(von Fis-moll nach Cis-moll).

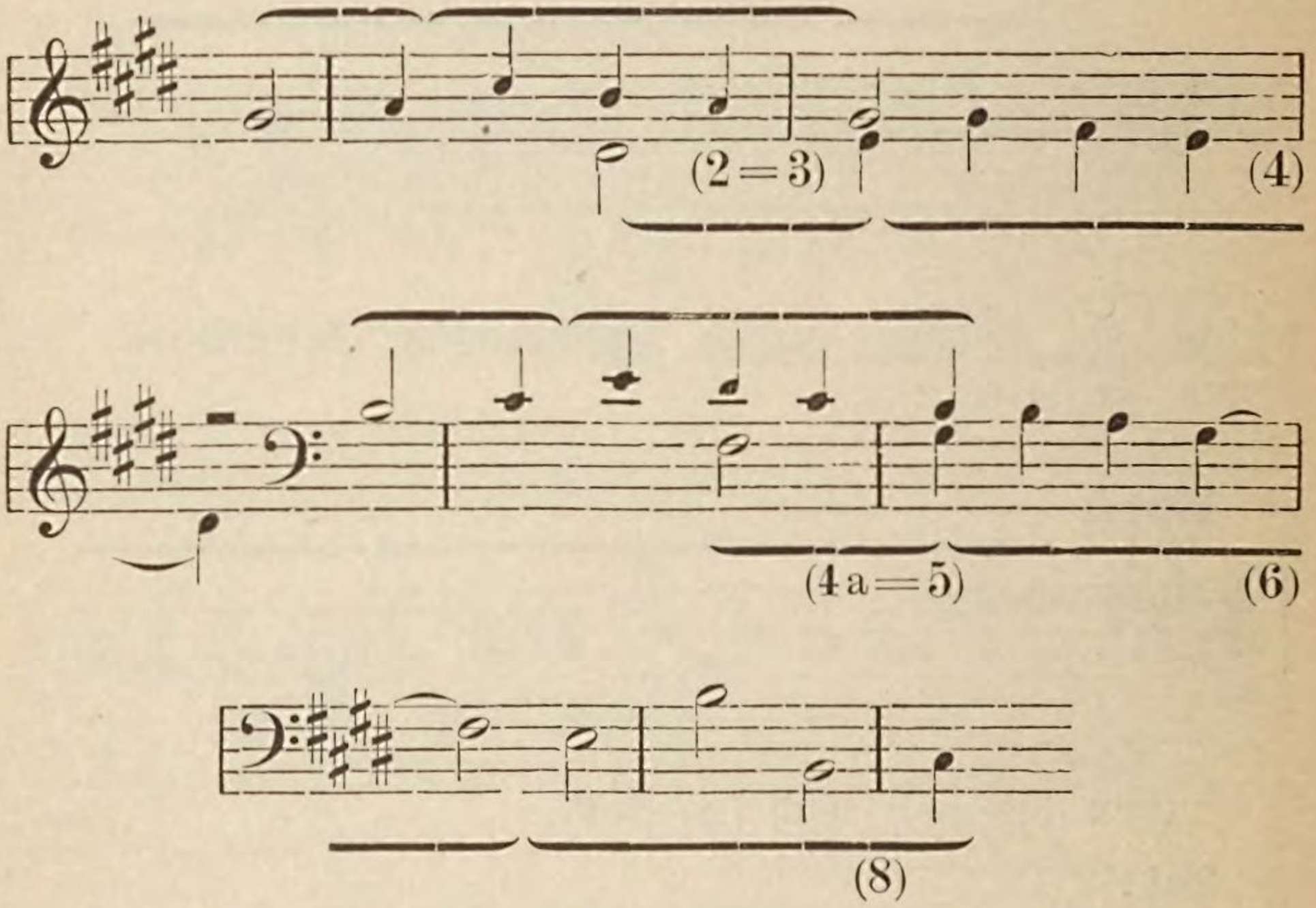
Baß:



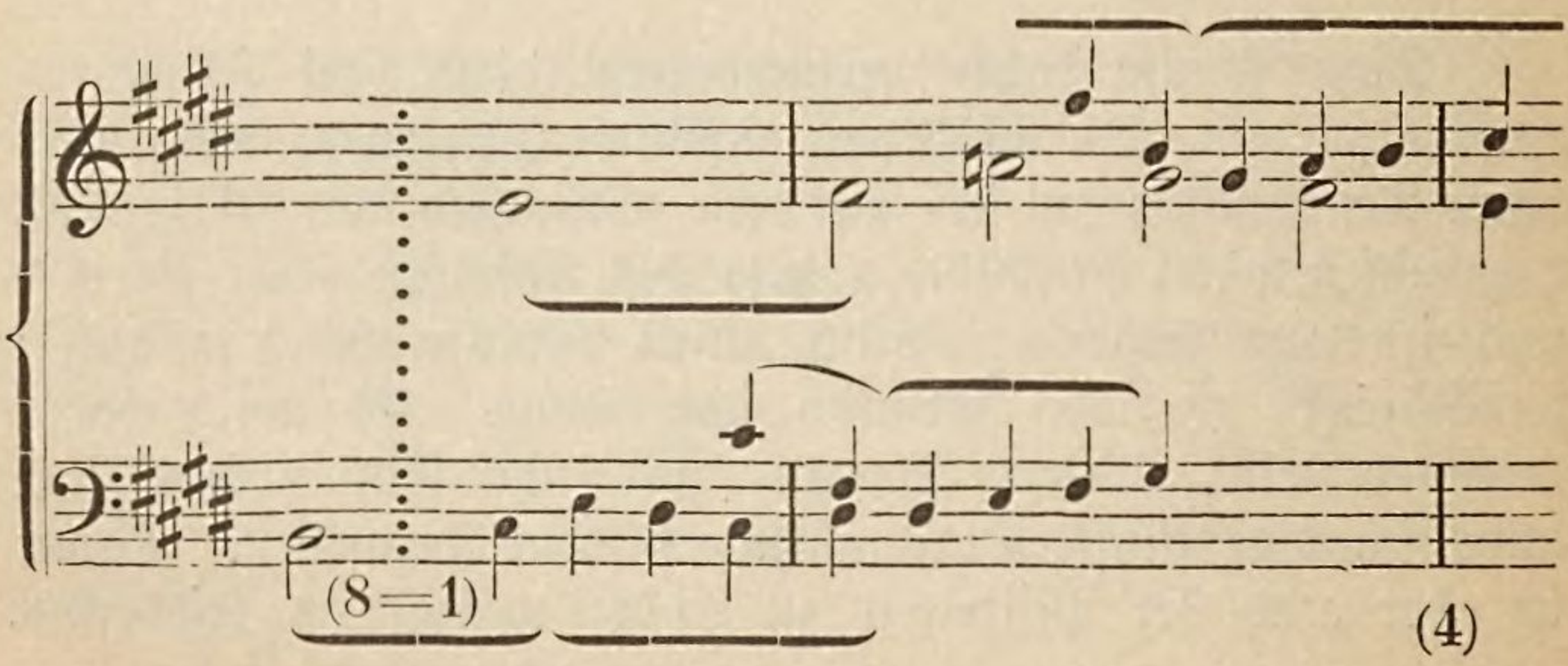
(in Cis-moll)

Man könnte daher versucht sein, diese drei Stimmeneinsätze zu einer Durchführung zusammenzurechnen, wenn nicht jener Tenoreinsatz zu fest mit dem vorausgehenden Baßeinsatz verwachsen wäre; er bildet zudem den Abschluß einer Periode und ist vom folgenden durch einen Schlußanhang (Klausel: fis ^{VII} cis $^{6}_{4}$ $\div$ ^{0}cis) förmlich abgetrennt. Es wird daher korrekter sein, diesen Sopran- und Baß-Einsatz als eine unvollständige fünfte Durchführung bildend anzusehen. Damit ist aber auch der Mittelteil zu Ende; wenigstens tritt nun

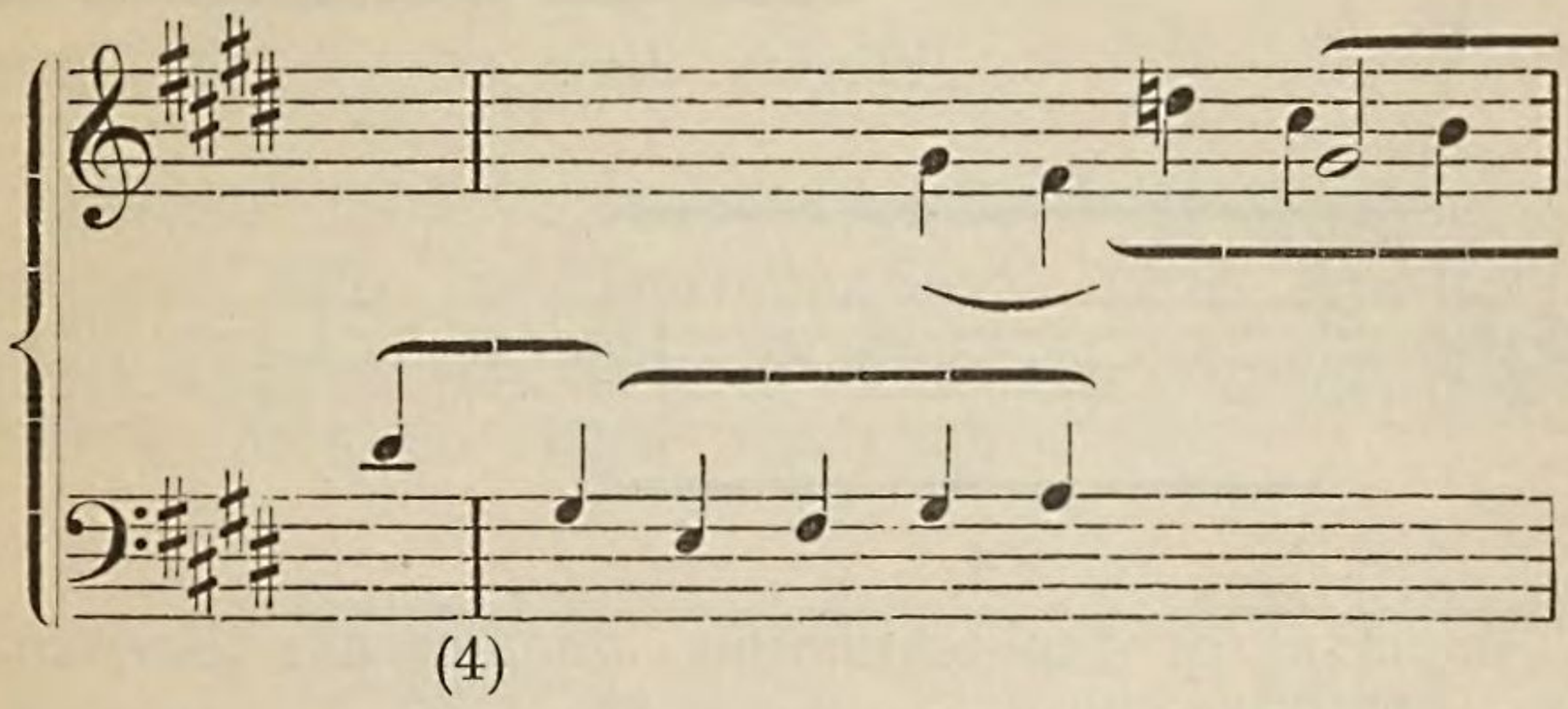
(schon unterm Abschluß in Cis-moll, diesen störend) die Haupttonart wieder ein und zwar direkt mit dem Thema in der Verkürzung, das nun durch alle Stimmen läuft (sich nicht an bestimmte Tonstufen bindend); die Taktart schreiben wir dabei besser vorübergehend als $^{2}/_{2}$ statt als $^{4}/_{2}$:



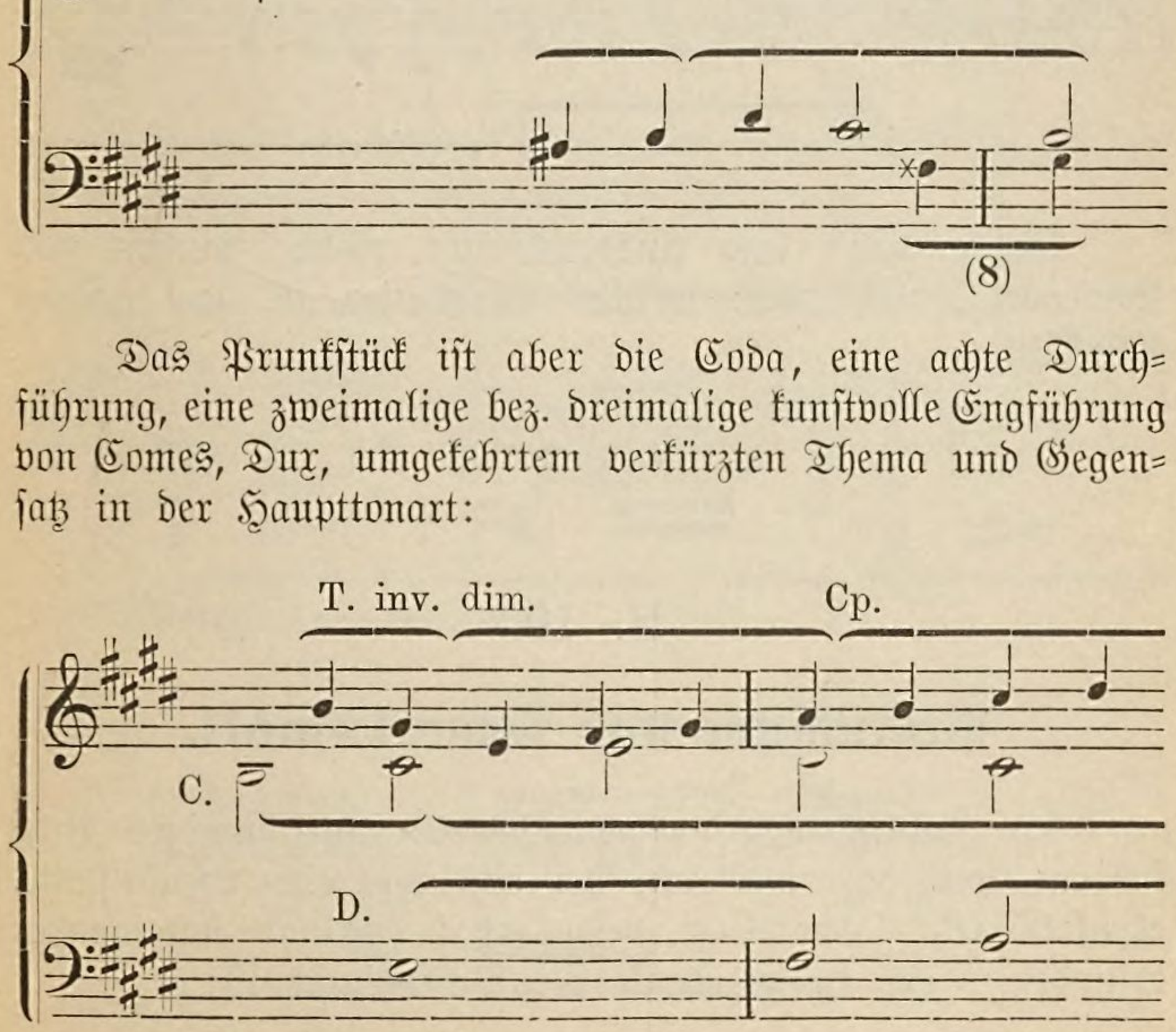
Die Periode wird durch eine Schlußklausel (h $^{4}_{3}$ $\frac{3}{\quad}$ $_{7}$ e^{+}) zu Ende geführt, unterm Schlusse aber (mittels Trugfortschreitung des Basses: h — cis) setzt eine neue (siebente) Durchführung ein, eine Engführung des originalen Dux mit dem verkürzten Thema und dessen Umkehrung (frei):

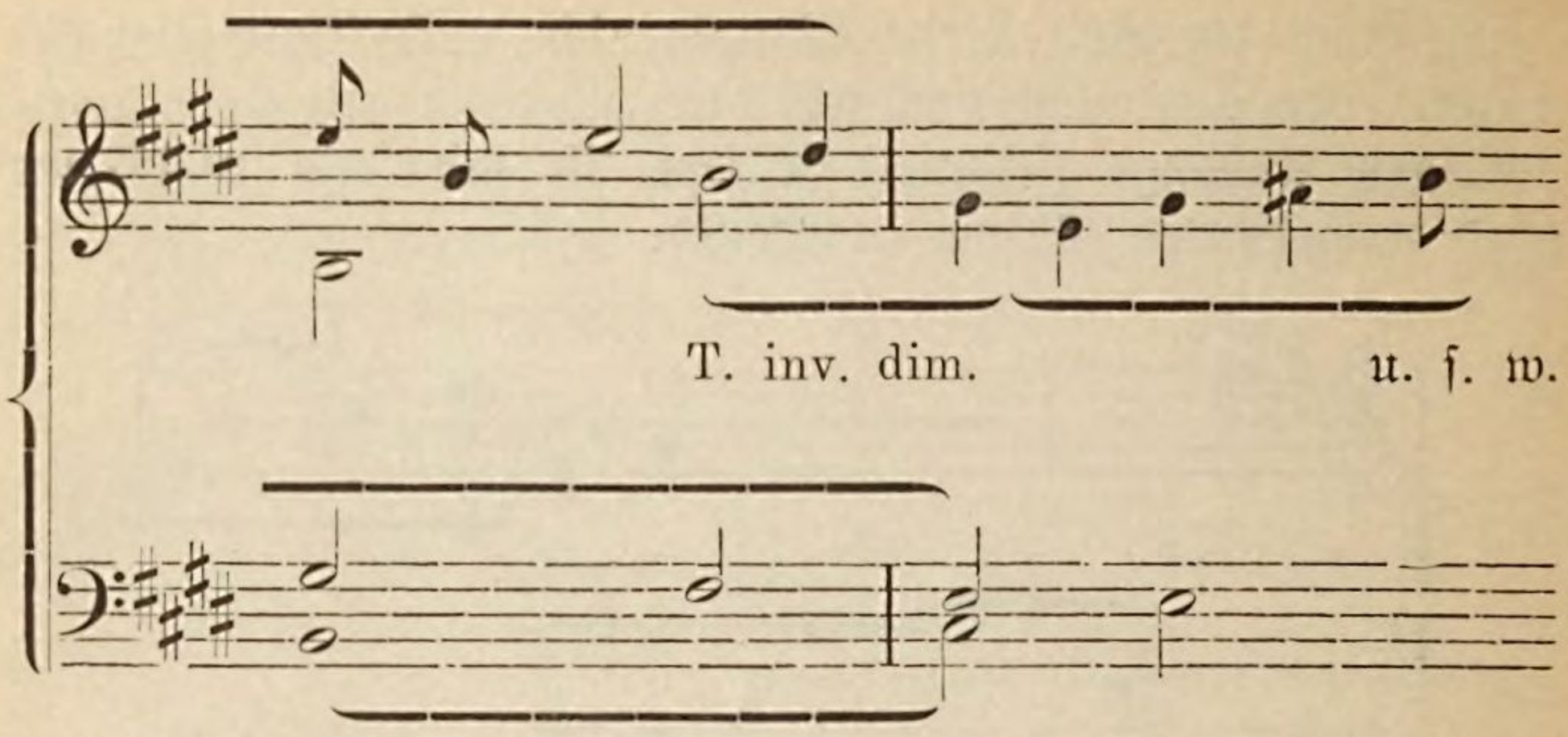


Auch der Rest dieser Periode, die nach Gis-moll (Parallele der Dominante) schließt und sich dann mit einen zweitaktigen Anhange (Klausel) festsetzt, ist mit dem verkürzten und umgekehrten Thema gearbeitet:

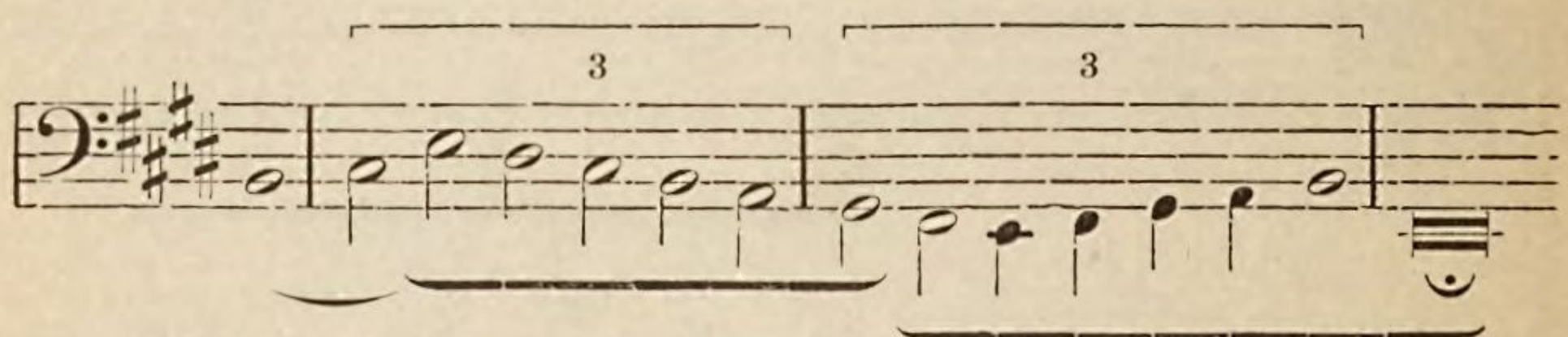


Das Prunkstück ist aber die Coda, eine achte Durchführung, eine zweimalige bez. dreimalige kunstvolle Engführung von Comes, Dux, umgekehrtem verkürzten Thema und Gegensatz in der Haupttonart:





Imposant ist der letztmalige abschließende Vortrag des Comes mit einem Anhange durch den Baß:

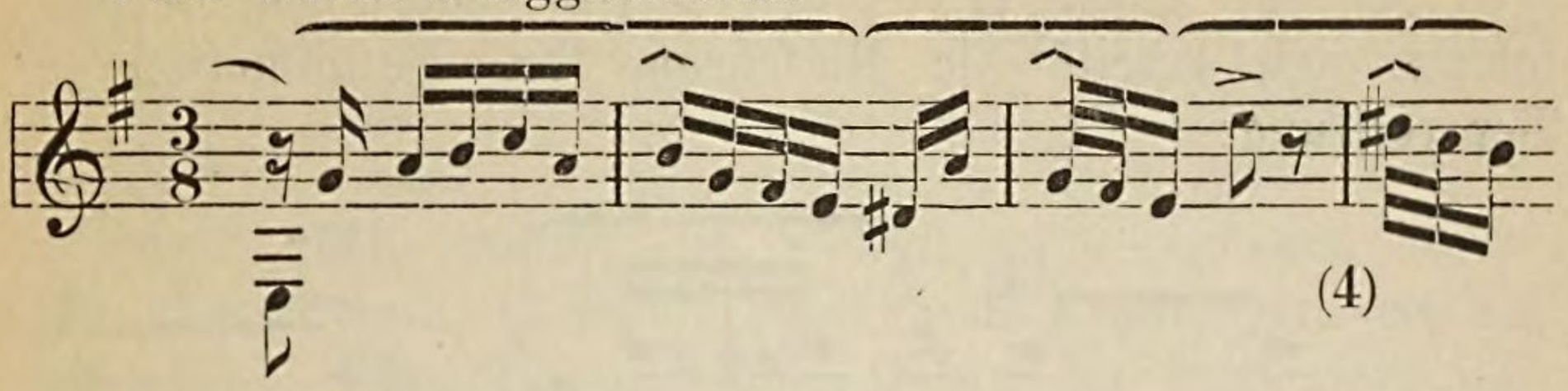


Welche Kraft und Ausdrucksfülle, welche Einheit und Konsequenz, und doch: welches Maßhalten in dem ganzen Stück!

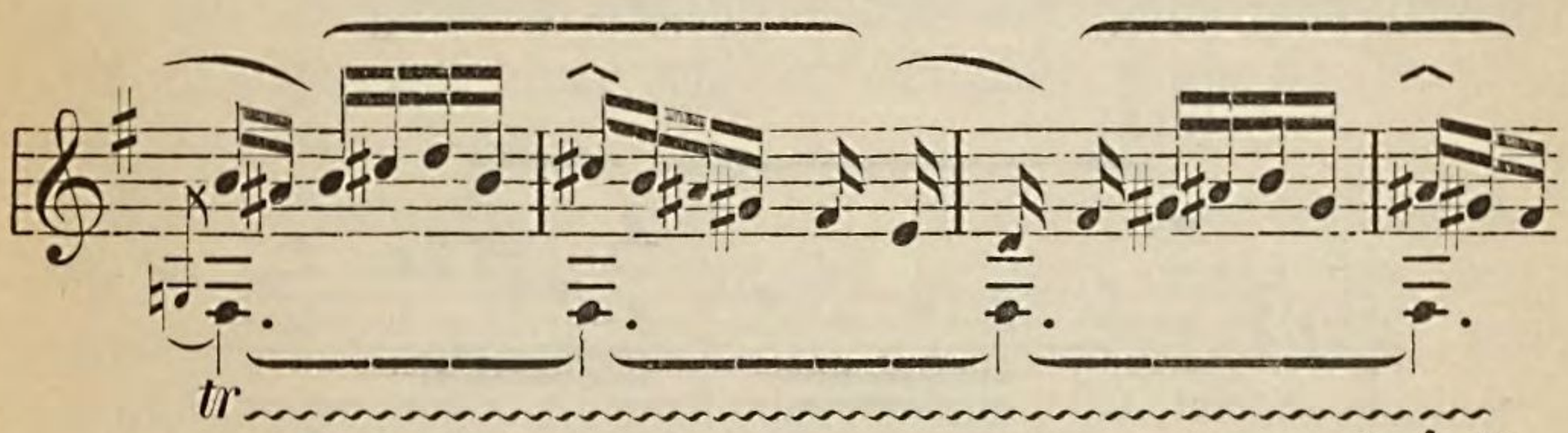
II. 10.

Präludium und Fuge E-moll.

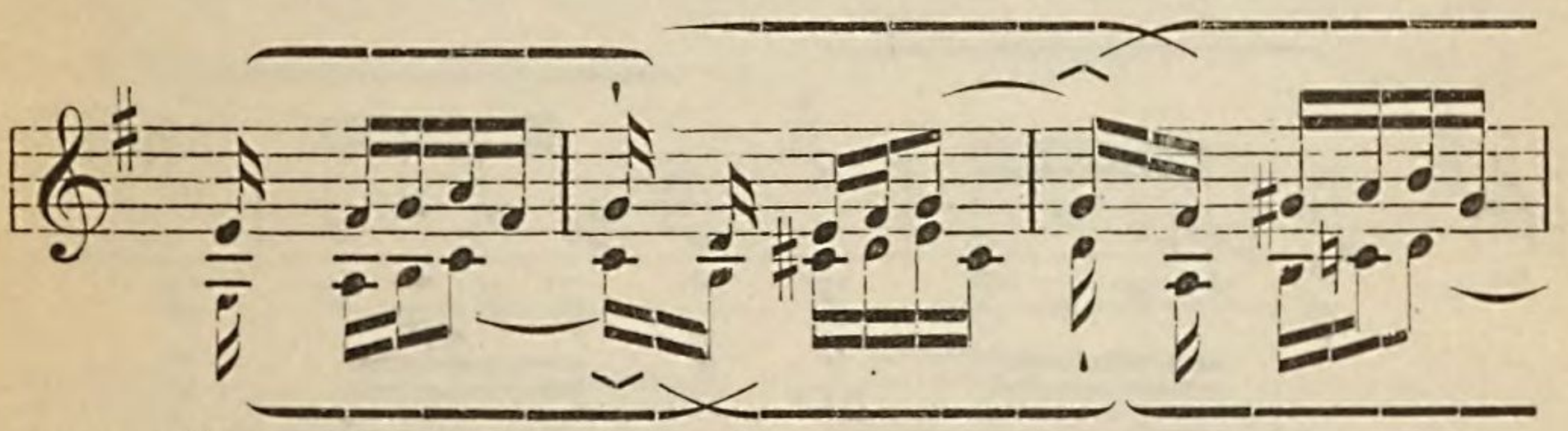
Ein flottes, lang ausgesponnenes, zweistimmiges Präludium (noch) dazu mit zwei Reprisen) und eine ebenso flotte, ebenfalls sehr lange Fuge, beide gewiß für und miteinander erfunden. Der Hauptgedanke des Präludiums ist:



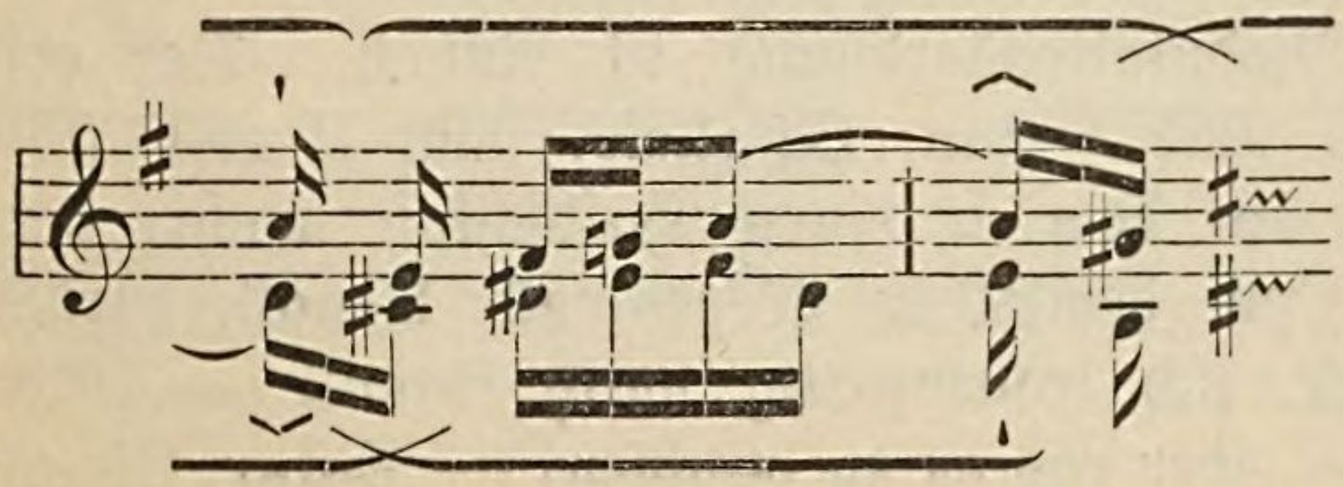
Derselbe wird in kunstvollster Weise fortgesponnen, bald imitierend, bald frei kontrapunktiert. Die charakteristische weibliche Endung des ersten Motivs erscheint noch verlängert zu den Trillern im ersten und zweiten Teil:



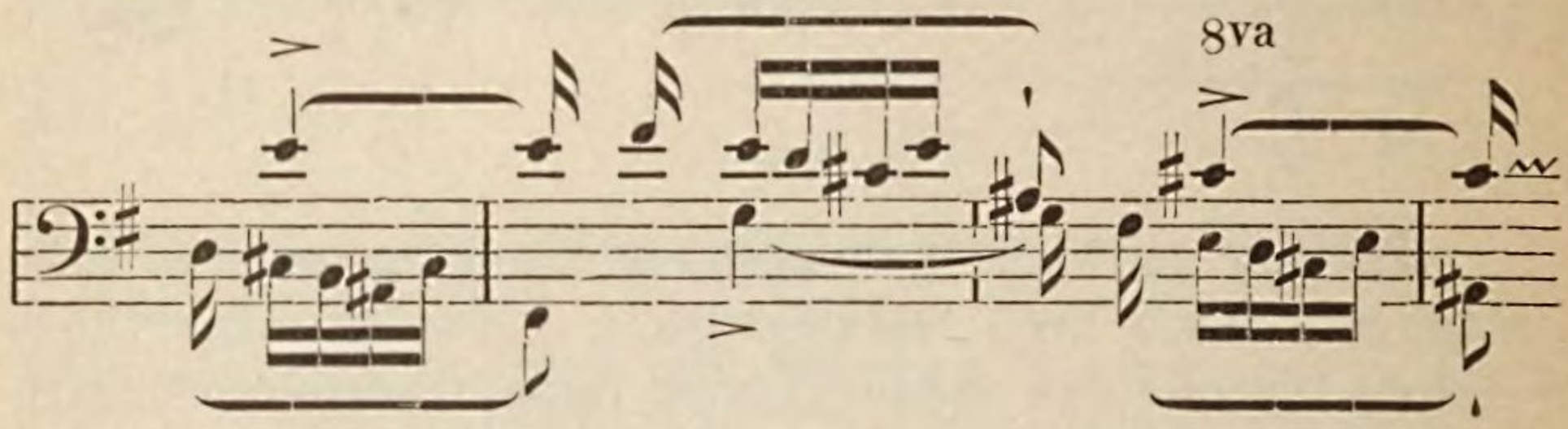
Besonders interessant ist folgende transponiert im zweiten Teile wiederkehrende modulierende Imitation:



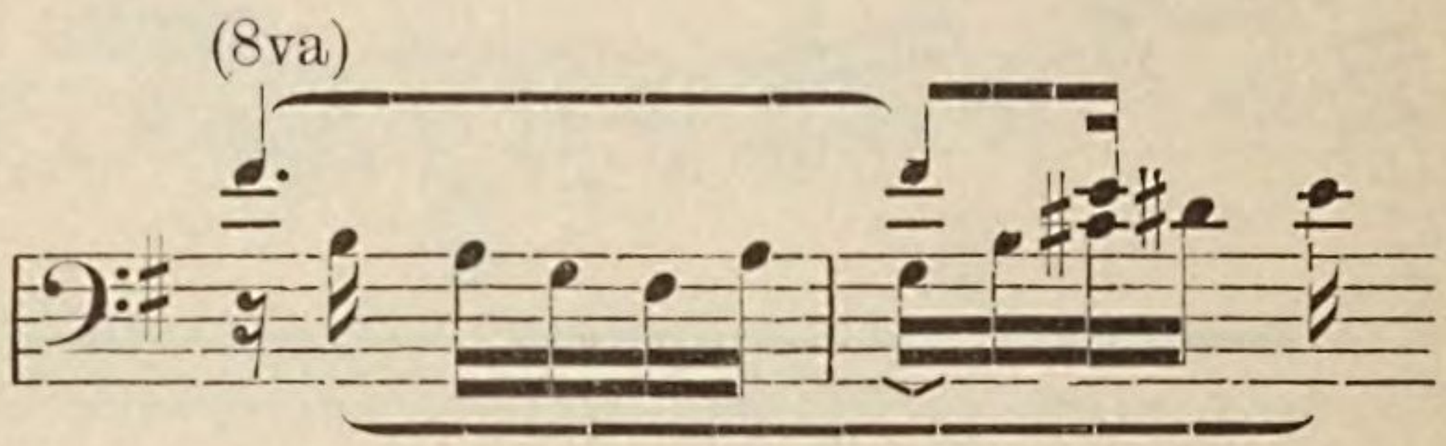
(Unterstimme 8va bassa.)



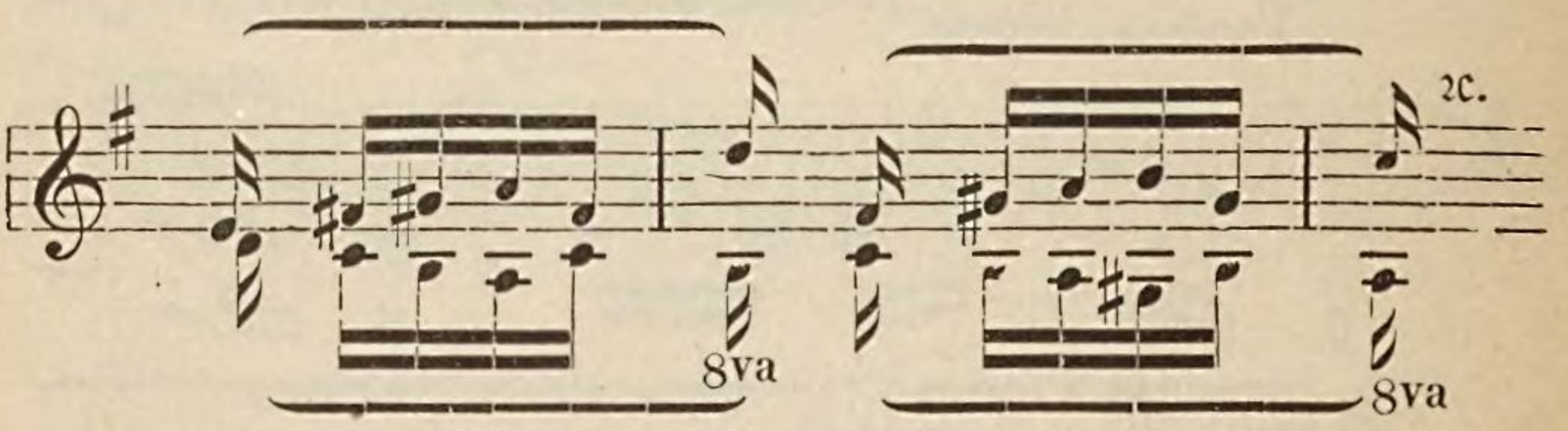
In der Coda des ersten Teils (nach dem Triller) kommt auch bereits die Umkehrung des Hauptmotivs zur Verarbeitung:



Der Anfang des zweiten Teils aber bringt die Umkehrung vollständig mit der weiblichen Endung:



und verarbeitet dieselbe in neuer interessanter Weise (zunächst dreitaktig; 1—2, 2a; 3—4 (= 5) — 6, 6a, 7—8). Auch die Bildungen:

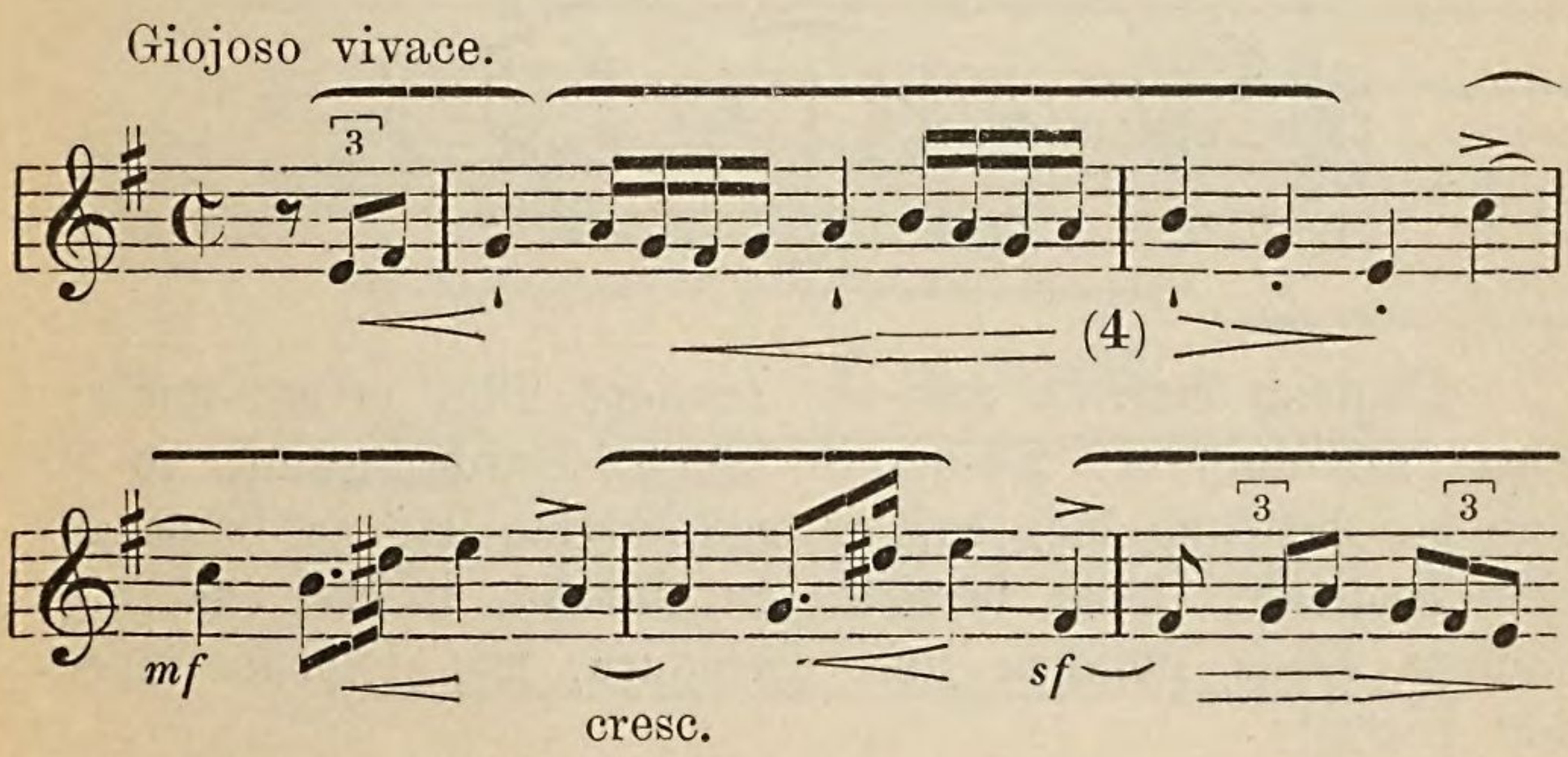


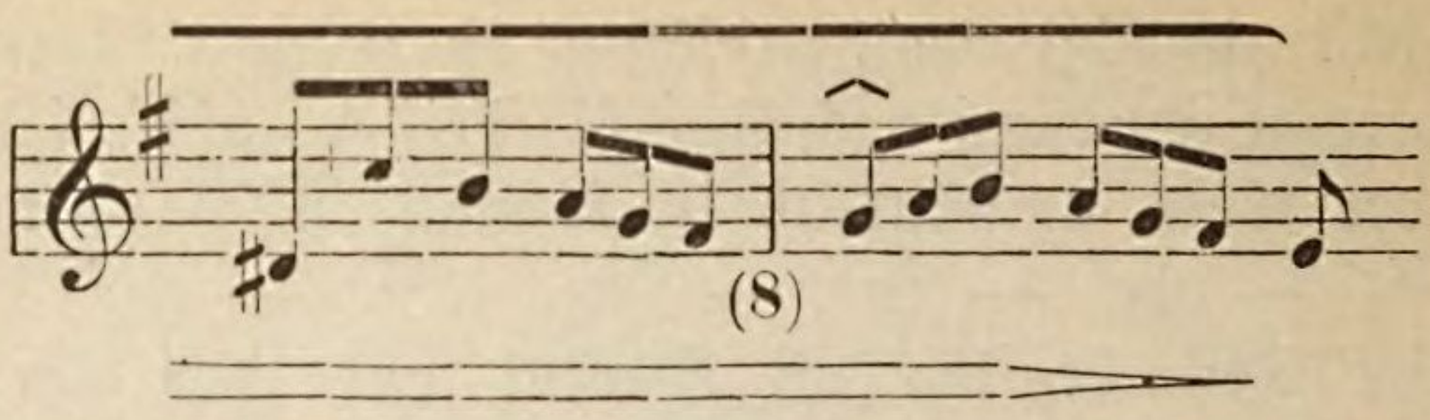
sind natürlich aus dem Hauptmotiv entwickelt.

Die Modulationsordnung ist einfach. Der erste Satz wendet sich über G-dur (Parallele) nach H-moll (Molloberdominante), in dem er einen Halbschluß macht; der zweite Satz geht auf demselben Wege nach E-moll zurück. Der dritte schiebt sich sequenzartig durch E-moll — D-dur, Fis-moll (wobei aber das c♮ zu beachten) — E-dur, Gis-moll (d♮)

— fis^{7}, hält zunächst den Halbschluß in H-moll (Triller auf fis) fest, verlegt ihn dann nach E-moll (Triller auf h), kadenziert aber in der Coda umständlich in H-moll (h$^{\text{VII}}$ — fis$^{9>}$ — ^{0}fis; fis$^{\text{IX}<}$ — cis^{7} — fis^{7} — ^{0}fis, h$^{\text{VII}}$ — fis^{7} — ^{0}fis). Der zweite Teil beginnt in H-moll und geht im ersten Satze über E-moll, G-dur, A-moll nach E-dur, im zweiten über A-moll, D-moll (= f^{6}) nach C-dur, der dritte setzt sich in A-moll fest (Klausel); der vierte ist dem ersten des zweiten Teils nachgebildet und steht in G-dur (e$^{\text{VII}}$ = d^{7}), E-moll und wieder G-dur: dann (5. Satz) wiederholt sich die Schiebung des ersten Teils (D-dur — Fis-moll [c♮] e$^{\text{VII}}$ — E-moll), weiter die Triller-Coda (auf h und e) und die Festsetzung der Haupttonart durch Transposition des ersten Teils in die Quarte, mit einer weiteren Schlußbestätigung (8a = 5—6, 5a—6a, 7—8).

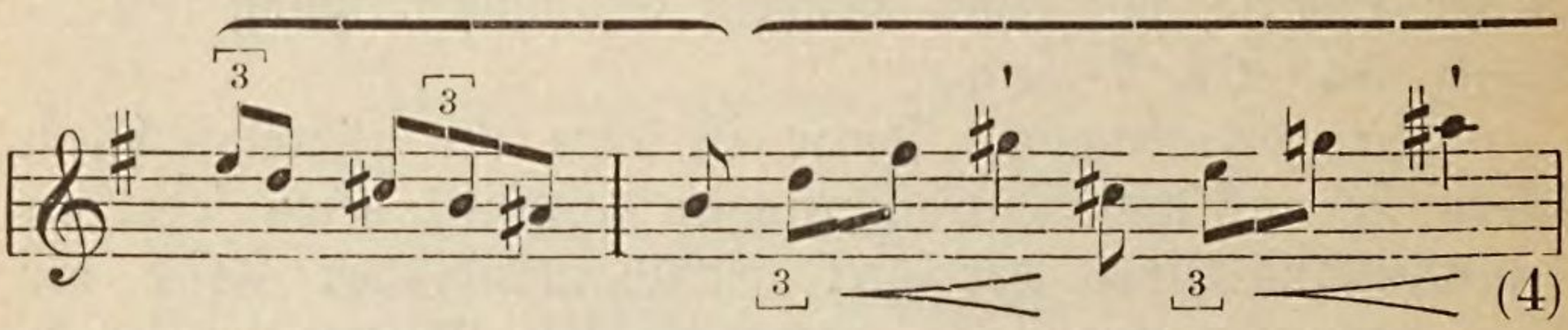
Die (dreistimmige) Fuge ist eine der allereinfachsten, sofern sie nur drei Durchführungen aufweist, deren jede den Hauptbestand eines der drei selbstverständlichen Teile der Fuge ausmacht: Exposition, (modulierender) Mittelteil, Schlußteil. Die drei ersten Einsätze bringen Dux—Comes—Dux in unmittelbarem Anschluß (ohne Zwischenspiele), sodaß das Thema klar und zweifellos begrenzt wird, die späteren schalten mehr oder minder ausgedehnte Zwischenspiele ein. Das Thema ist sechstaktig und zwar beginnt es mit einen nur zweitaktigen Vordersatz (3.—4. Takt) während der Nachsatz vollständig ist:

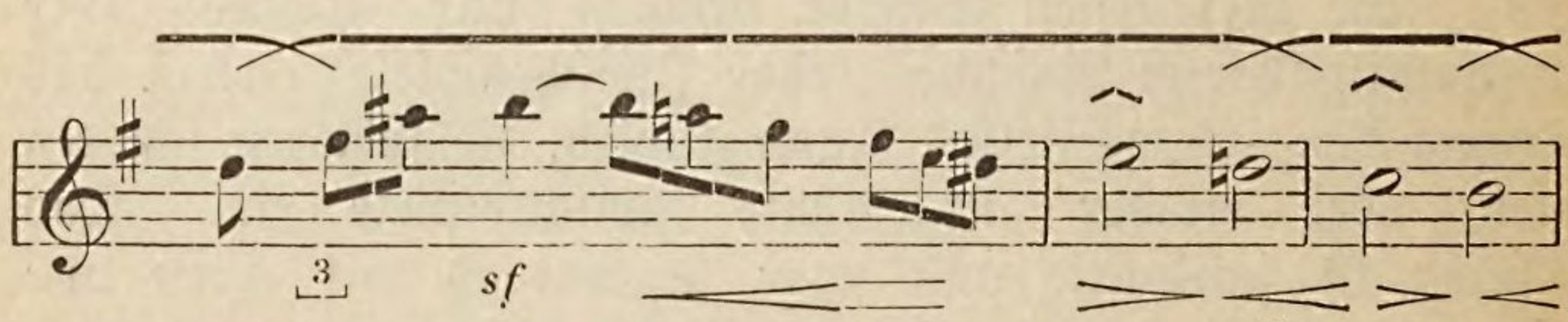


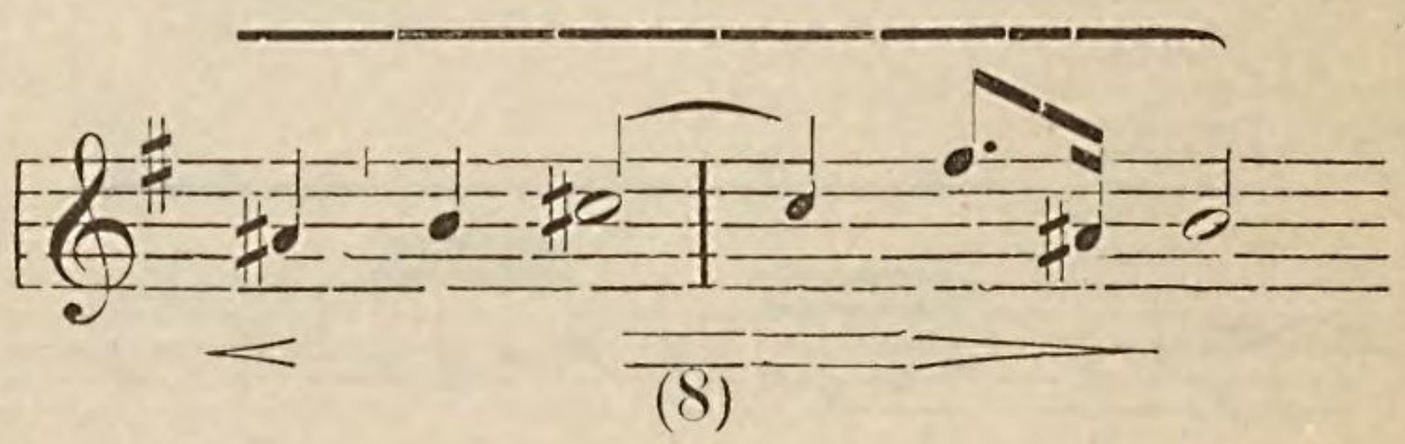


Da das Thema nicht moduliert, so fällt dem Comes die Modulation zur Dominante zu, die derselbe gleich in den ersten drei Noten vollzieht (h cis d = h^{VII} — fis^{7} — ^{0}fis); der ganze Comes ist daher wieder Quintversetzung des Dux.

Ganz besonders lehrreich ist in dieser Fuge die Verwertung des Gegensatzes. Seine Originalgestalt ist:

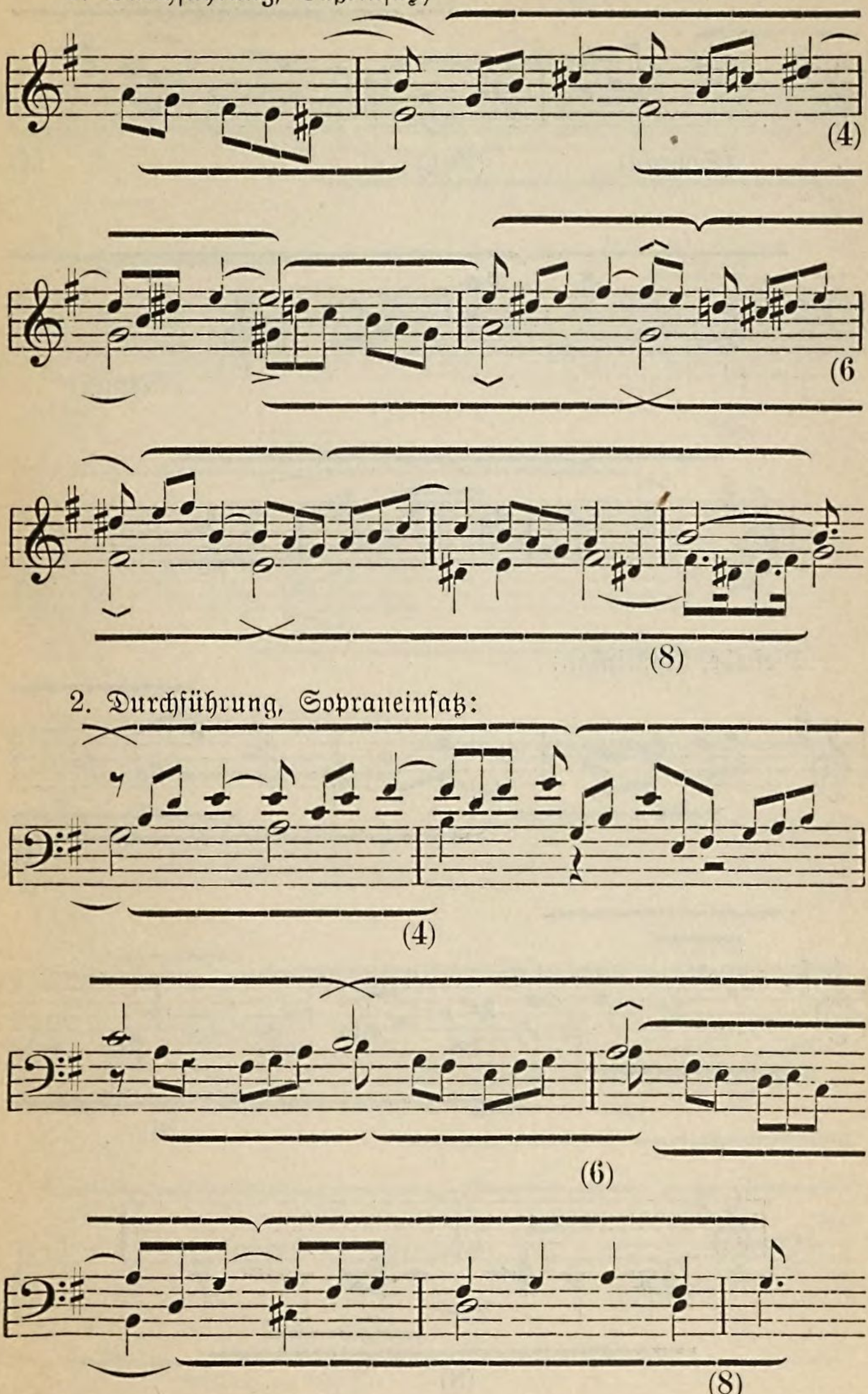






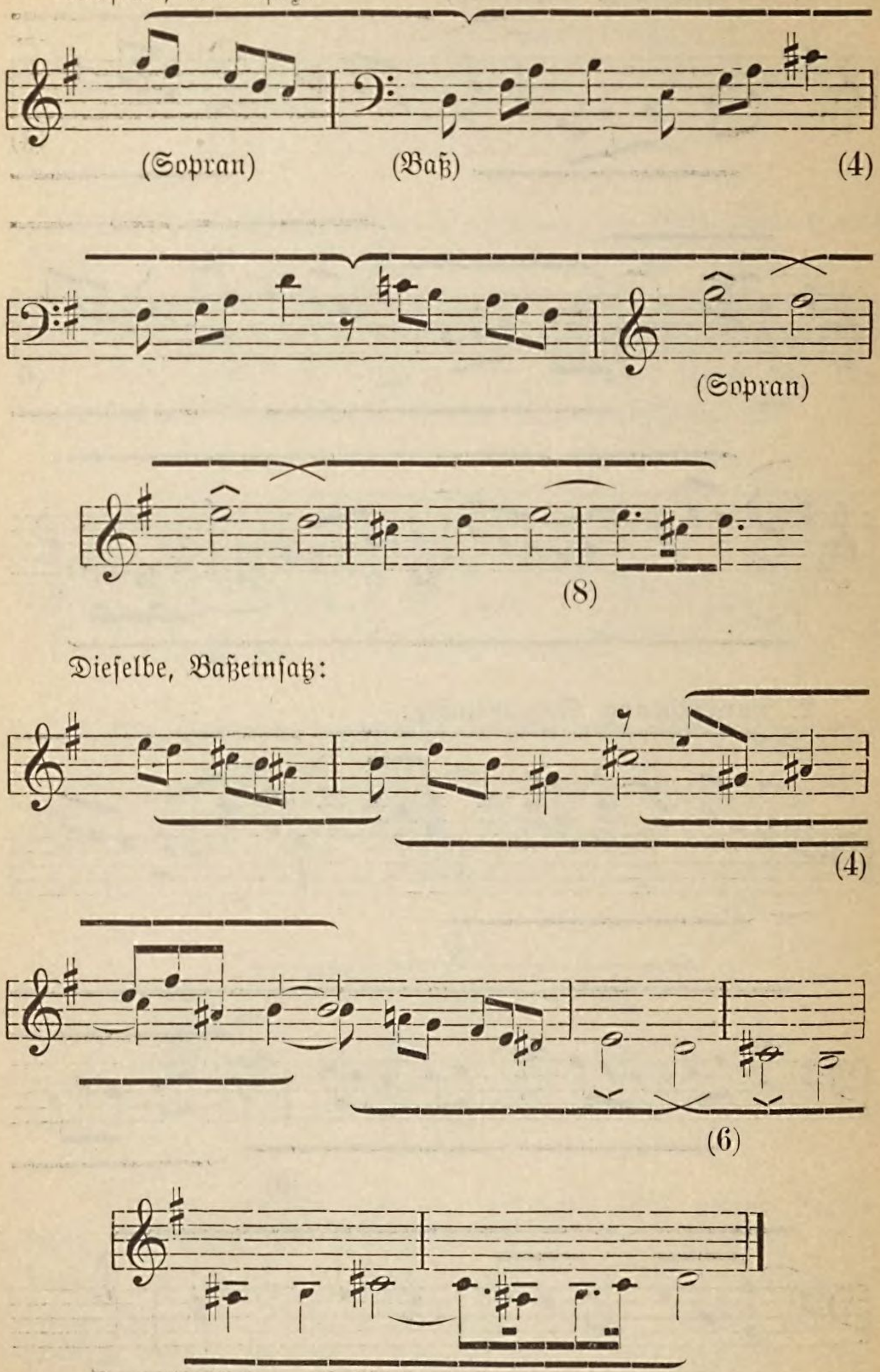
Obgleich derselbe nur ein einziges Mal getreu wiederkehrt (Alteinsatz des Thema in der 3. Durchführung), so ist doch die Wirkung die, daß er das Thema bis zu Ende getreu begleitet. Bach verteilt ihn nämlich in der mannigfachsten Weise zwischen zwei Stimmen, wie folgende Übersicht darlegt:

1. Durchführung, Baßeinsatz;



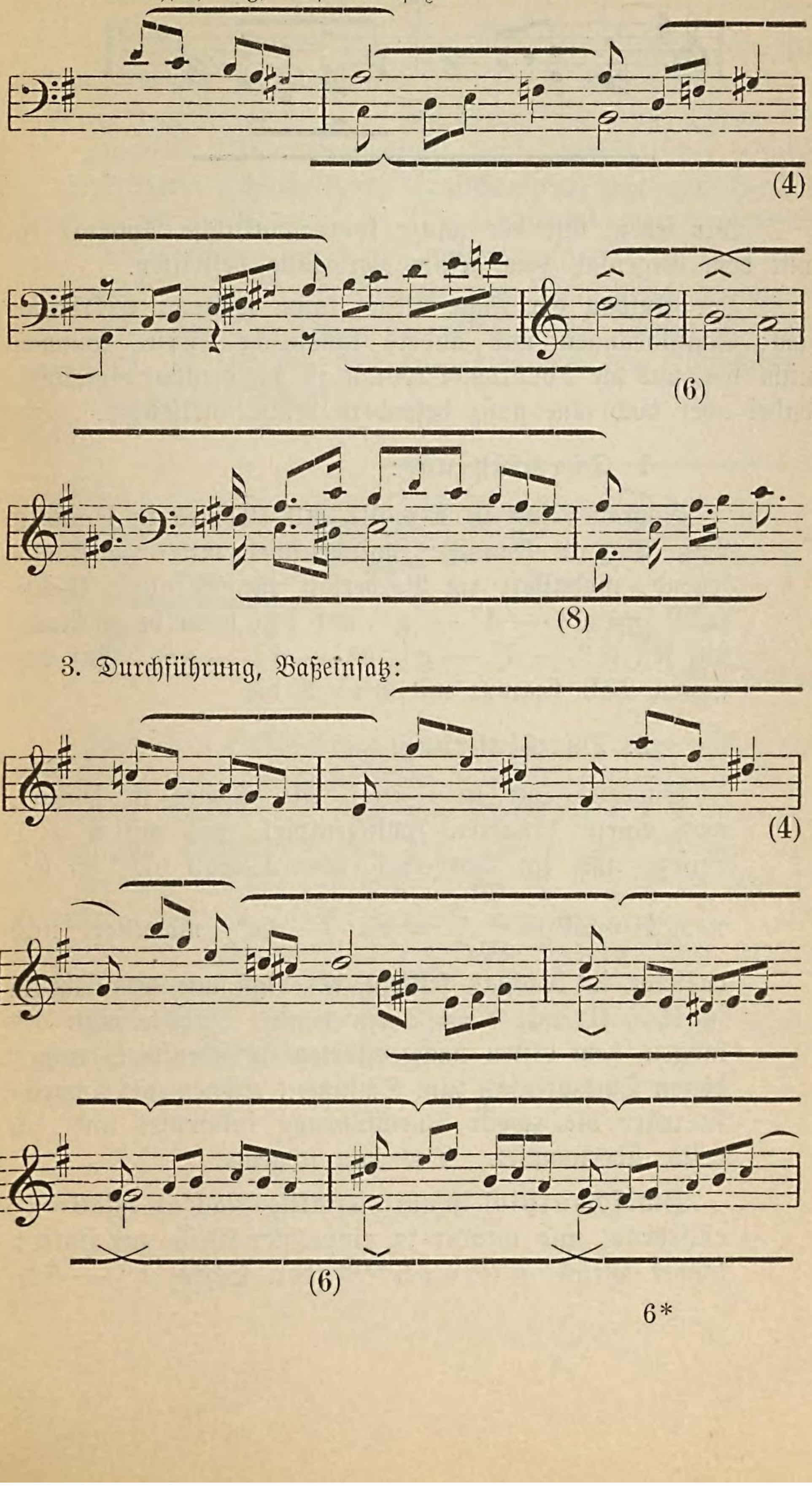
2. Durchführung, Soprāneinsatz:

Dieselbe, Alteinsatz:

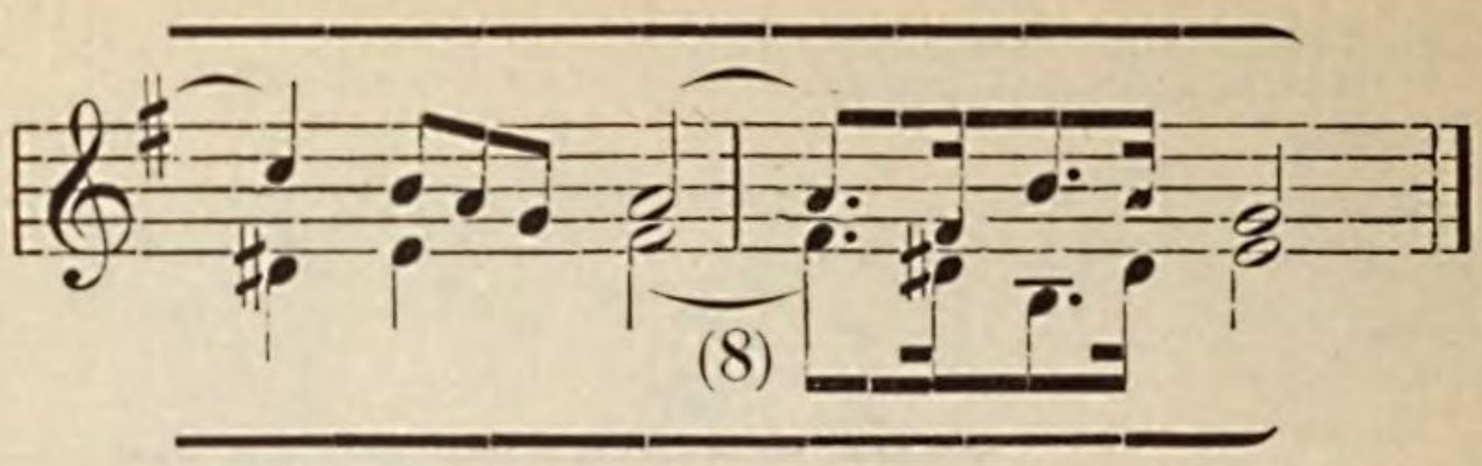


Dieselbe, Baßeinsatz:

3. Durchführung, Sopraneinsatz:



3. Durchführung, Baßeinsatz:



Wir sehen, fast der ganze kontrapunktische Apparat ist mit dem Gegensatz bzw. seiner Zerlegung bestritten.

Der Aufbau der Fuge bedarf kaum weiterer Erklärungen; Engführungen und andere kanonische Künste kommen nicht vor, und die Tonarten-Ordnung ist die denkbar einfachste, dabei aber doch eine ganz besonders reiche, vielseitige:

1. Durchführung:

Sopran (Dux in E-moll), Alt (Comes in H-moll), Baß (Dux in E-moll); Zwischenspiel, mit 8 = 2 ansetzend, moduliert im Vordersatz zur Parallele G-dur ($e^{VII} [= c^6] — d^7 — g^+$) und setzt dasselbe im Nachsatz fest ($c^6 — d^7 — g^+$, $c^6 — d^7 — g^+$). Auf den achten Takt beginnt mit 8 = 3 die

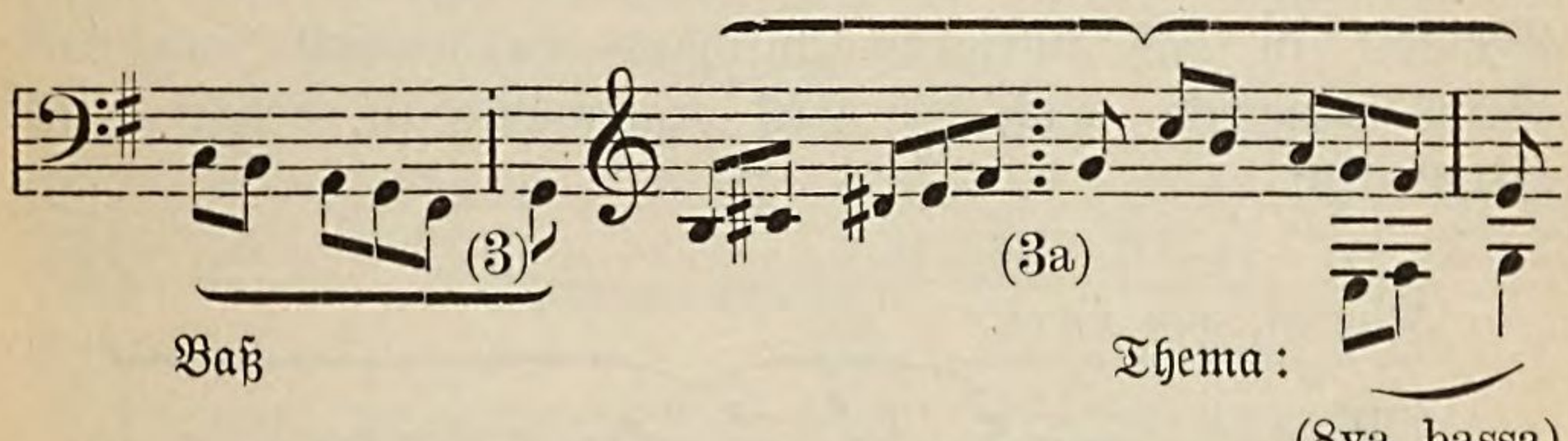
2. Durchführung:

Sopran (Dux in G-dur), Alt (Comes in D-dur), nach einem längeren Zwischenspiel, das mit 8 = 1 einsetzt und im Vordersatz über E-moll ($d^{1} = h^7$) nach H-moll ($h \overset{V}{\underset{III}{<}} = cis^7 — fis^7$) moduliert und dasselbe im Nachsatz festsetzt, der Baß mit dem Thema in H-moll (mit 8 = 3 einsetzend). Wollte man des langen, dem ersten nachgebildeten Zwischenspiels wegen diesen Themaeinsatz zum Schlußteil rechnen (als Comes), so wäre die zweite Durchführung inkomplet und die dritte überkomplet. Das nun folgende

Zwischenspiel ist nur viertaktig (Nachsatz, mit 8 = 5 einsetzend) und wendet in einfachster Weise zur Haupttonart zurück ($h^{VII} = h^{VII}$ [dor. Sexte] $h^7 — {}^0h$).

3. Durchführung:

Alt (Dux in E-moll); nach vier Takten sequenzförmigen Zwischenspiels (e^7 — ^0e; a^7 — d^+; d^7 — g^+; g^7 — c^+; e^7 —) Sopran mit dem Thema in A-moll (Unterdominante!); ein ausführlicher (fünftaktiger) Schlußanhang (Zwischenspiel) geht nach E-moll zurück (e^{VII} — h^7 — ^0h) und macht einen Halbschluß mit Fermate auf der Dominante (fis^7 — e^{VII} — h^7 $h^{6\,>}_{4}$ — $fis^{9\,>}$ — h^7) und nun streiten sich gleichsam die Stimmen, wer noch einmal das Thema bringen soll, da sie alle drei nach einander den diatonischen Anlauf versuchen:



Nach dem Baßvortrage (Dux in E-moll) folgt nach einer rhythmisch frei angelegten Coda zunächst eine nicht zu Ende kommende Klausel (7a—8a mit Rückdeutung von 8 zu 6) sodann ein Orgelpunkt von drei Takten über H, von dem sich der Baß ins Dis hinabstürzt; der im Orgelpunkt hinaufgetriebene Sopran stürzt ebenfalls herunter zum dis^1 (mit Vorhalt und Fermate), und eine neue Klausel führt endlich in drei Takten zum Schluß.

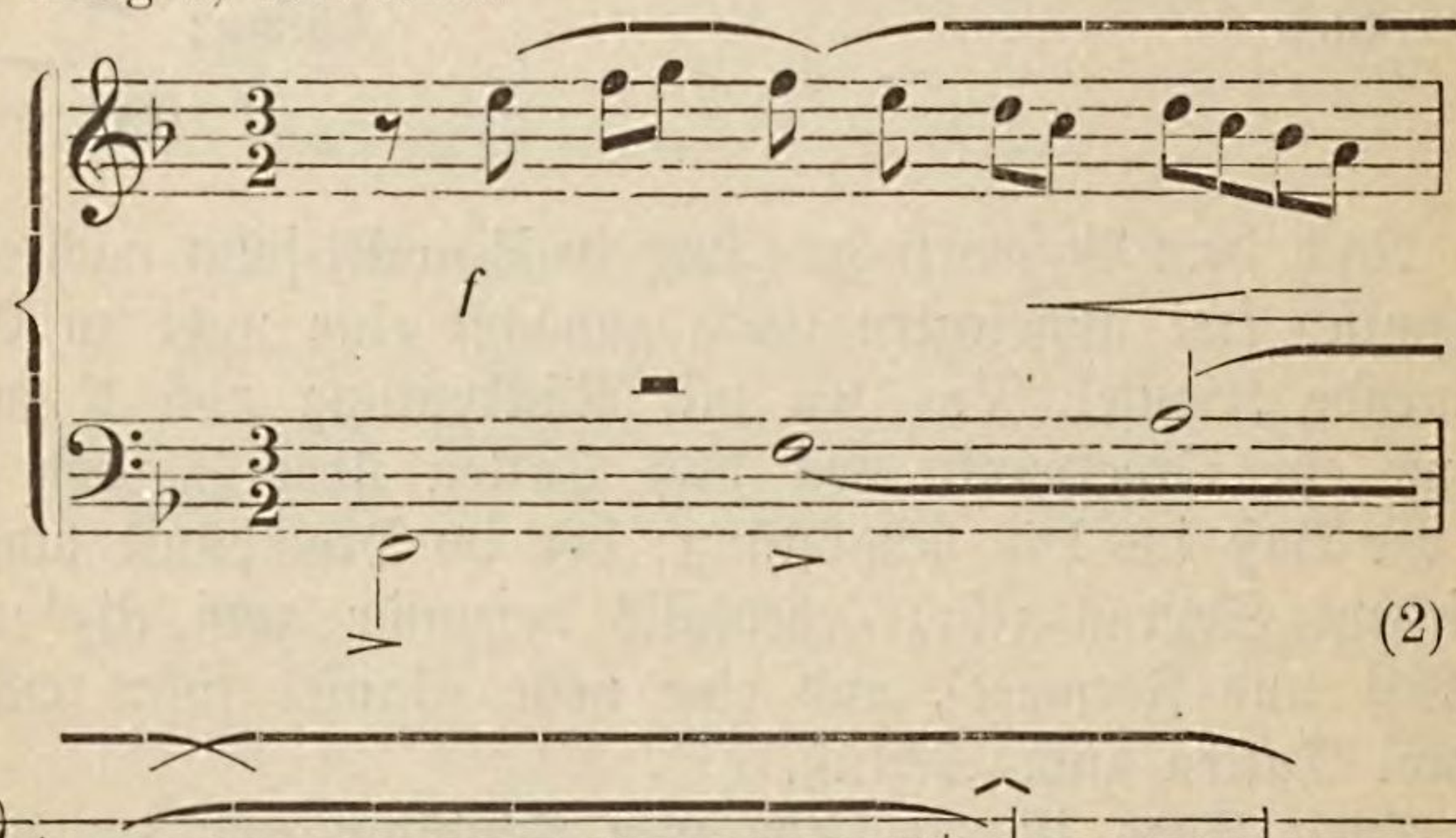
Diese Fuge ist ein sehr zum Studium und zur Nachahmung zu empfehlendes Muster.

II. 11.

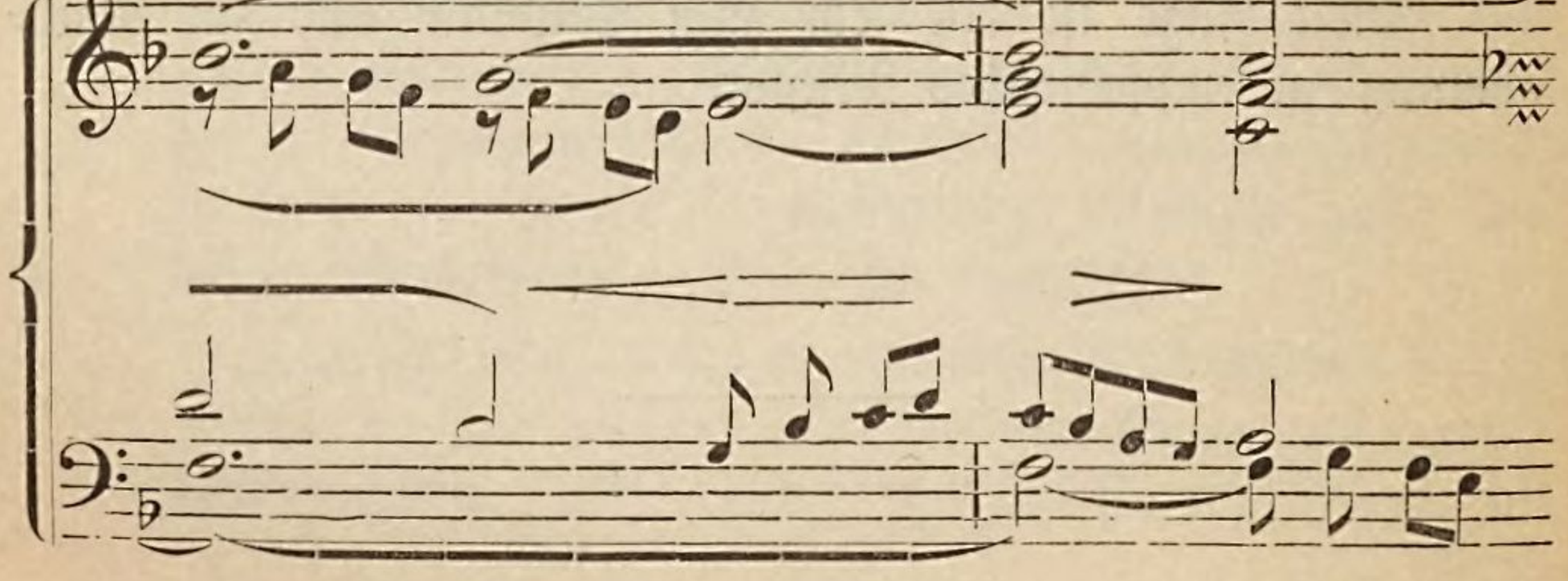
Präludium und Fuge F-dur.

Ein prächtiges, kraftvolles, weit ausgeführtes Präludium, ein Meisterstück des gebundenen Stils (überwiegend streng fünfstimmig, daher ein ausgezeichnetes Übungsstück), und durch Kontrast verbunden eine humoristisch angehauchte, fein pointierte, aber alles Kunstgepränges entbehrende Fuge. Das Hauptmotiv des Präludiums ist eine rollende, doppelschlagartige Achtelfigur, welche von Anfang bis zu Ende durch die Stimmen läuft, fortgesetzte Achtelbewegung und flüssige Melodik in das übrigens durchaus harmonisch konzipierte Stück bringend. Daß der Stil orgelmäßig ist, bedarf keines Hinweises:

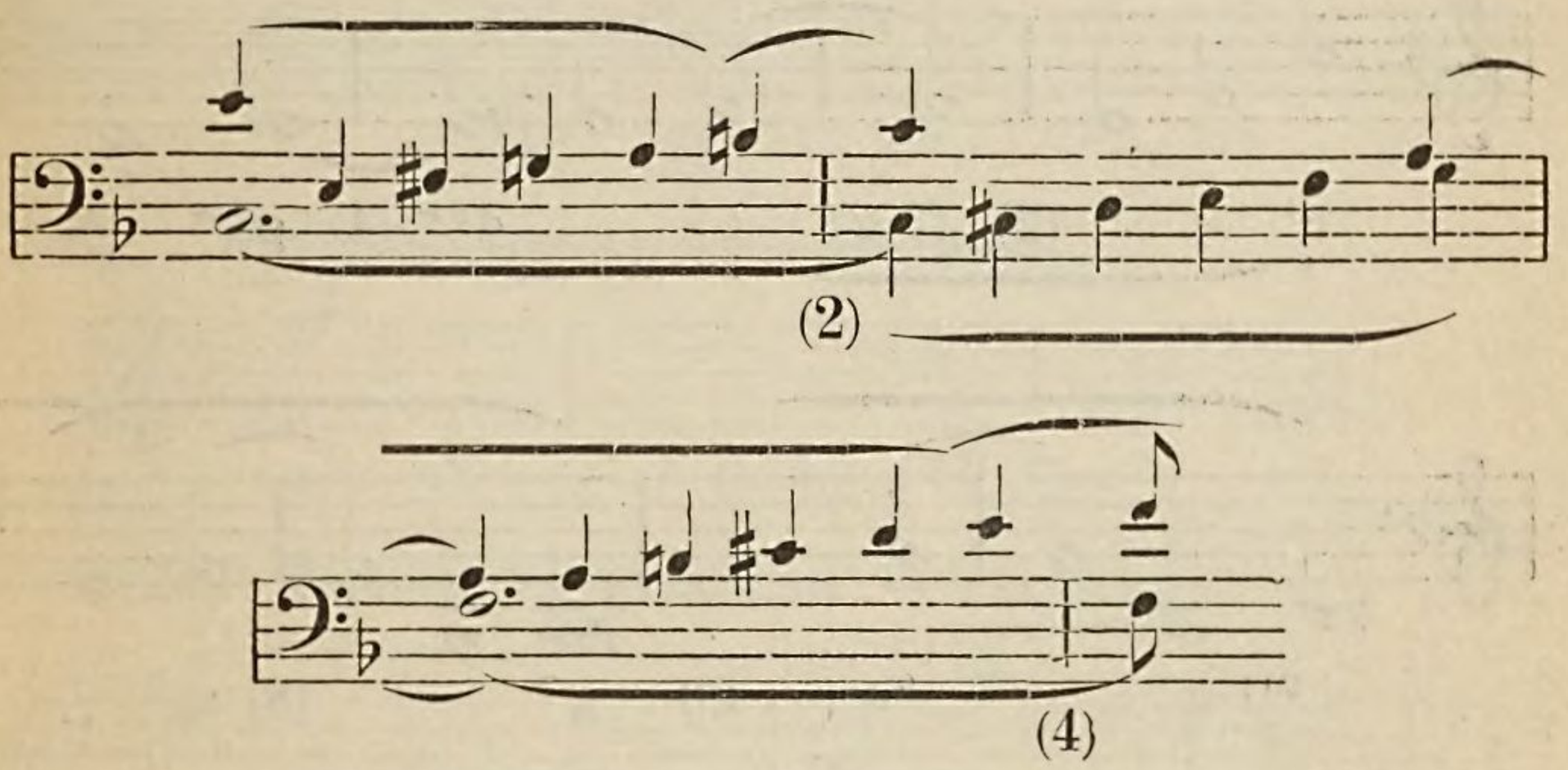
Allegro, con forza.



(2)

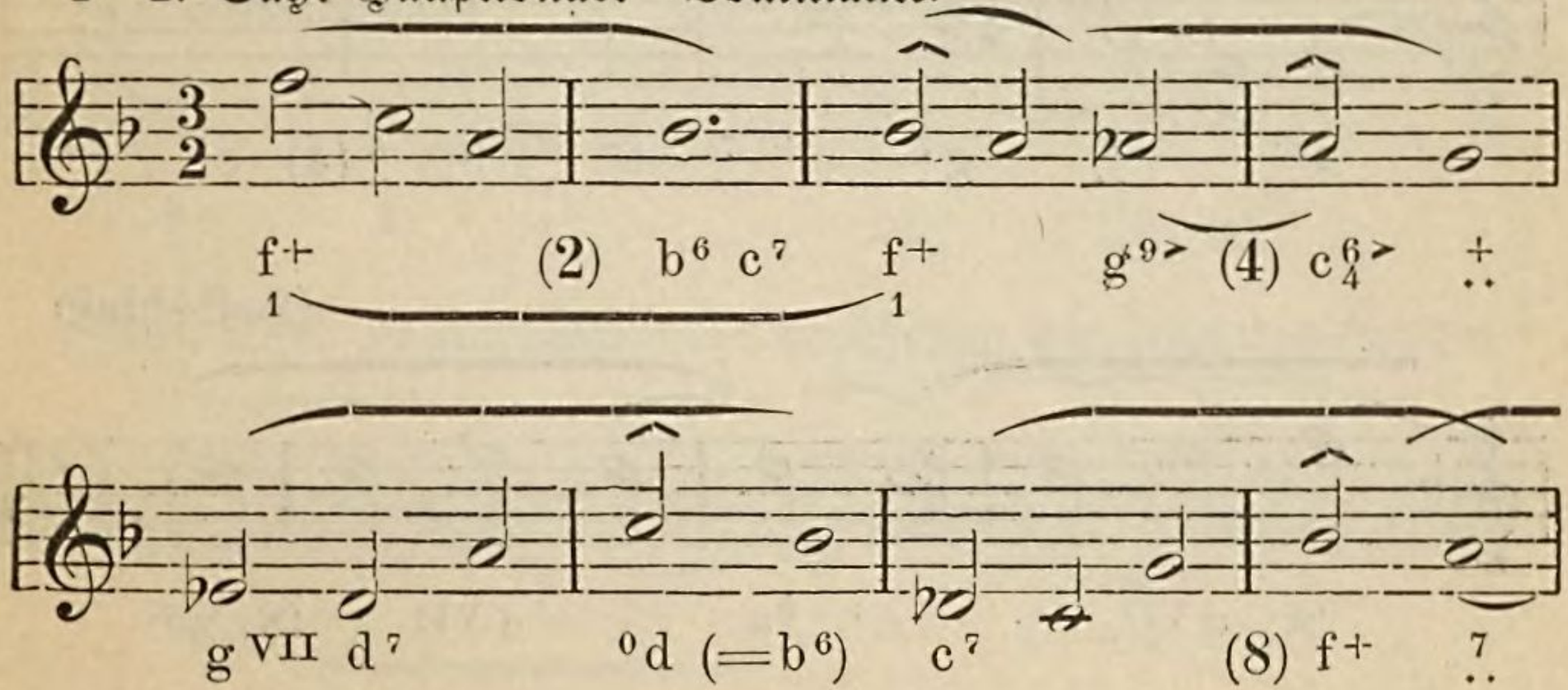


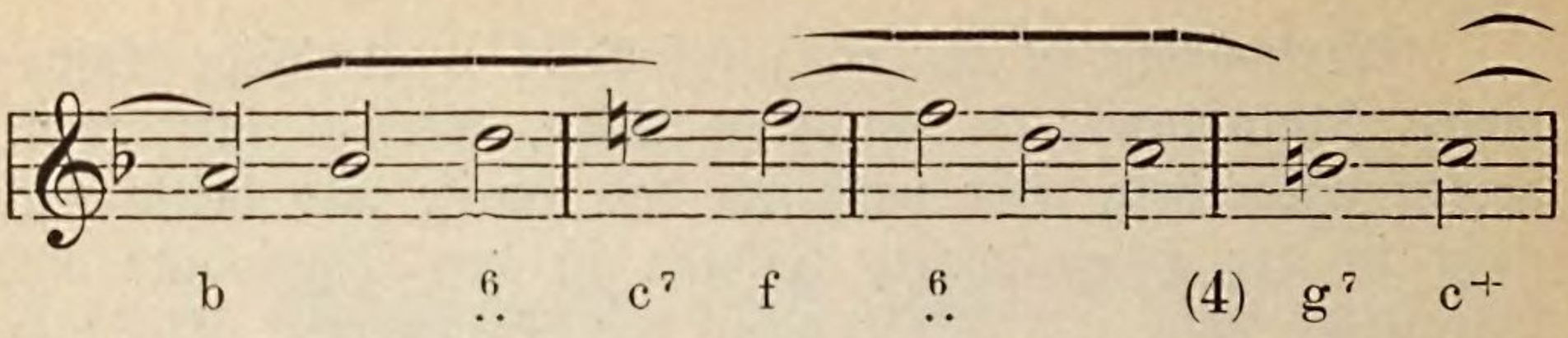
Merkwürdig ist der ganz besonders regelmäßige Aufbau dieses Präludiums: 2 achttaktige Sätze, viermal fast notengetreu wiederholt, aber natürlich das zweite und dritte Mal nicht in der Haupttonart, sondern in der Dominante und Parallele; ohne alle Störungen der Symmetrie (Elisionen, Umdeutungen), ja ohne jede Schlußbestätigung, was bei Bach außer in Tanzstücken, wohl kaum sonst vorkommt. Nach dem dritten Vortrage des Themas (in der Parallele) schiebt sich als Rückleitung ein vollständiger achttaktiger Satz ein, der von der Parallele der Dominante über die Parallele zur Haupttonart zurückführt und sich von den acht übrigen Perioden durch Einführung eines neuen Motivs in Vierteln abhebt (das aber mit dem rollenden Achtelmotiv kombiniert ist):

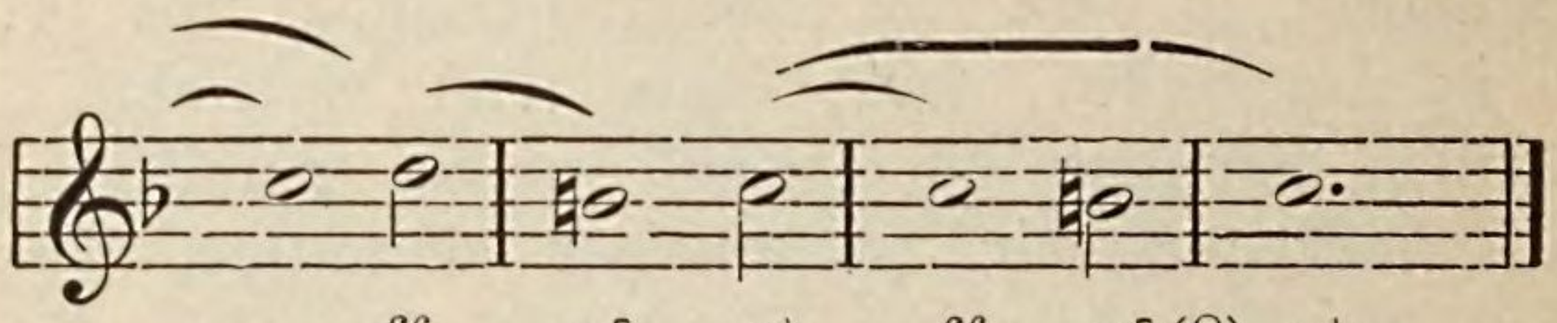


Alles weitere besagt die harmonische Analyse:

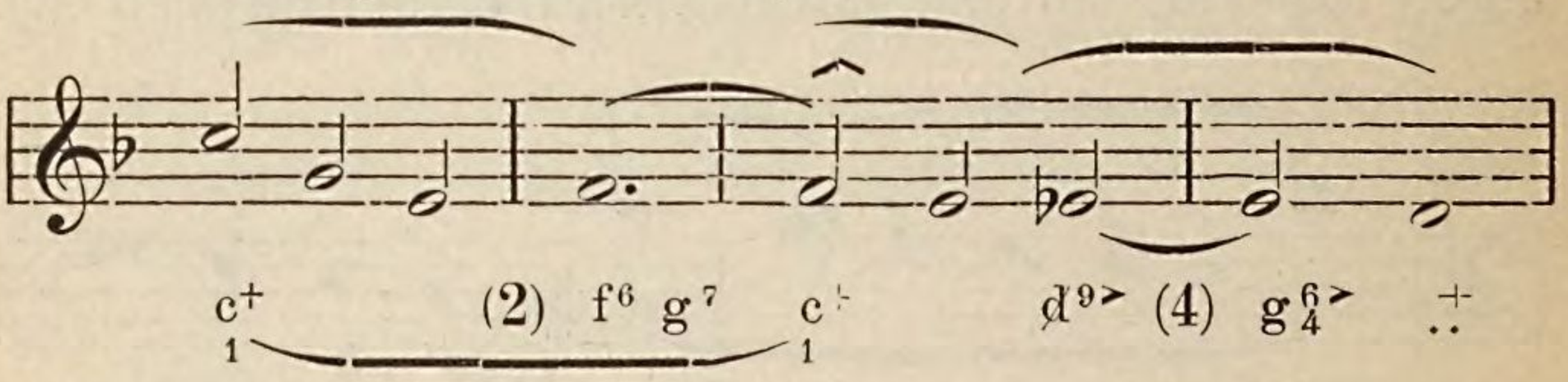
1—2. Satz: Haupttonart—Dominante.

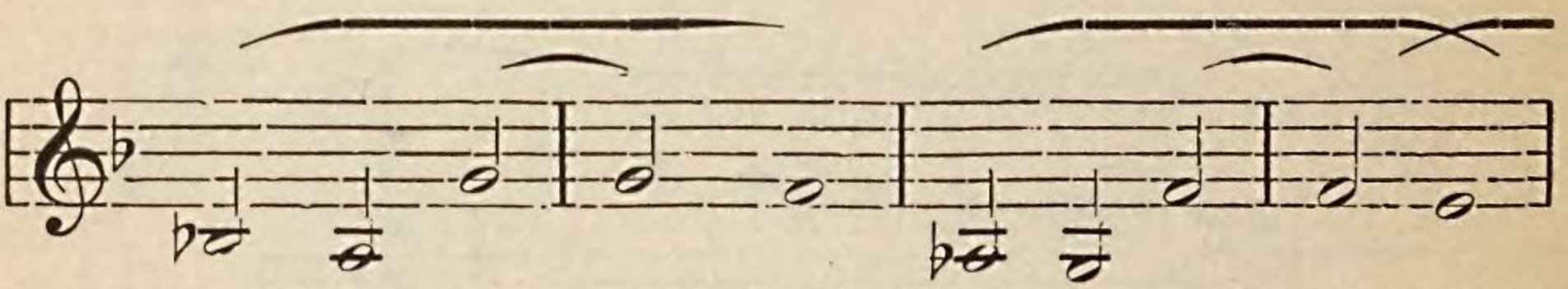




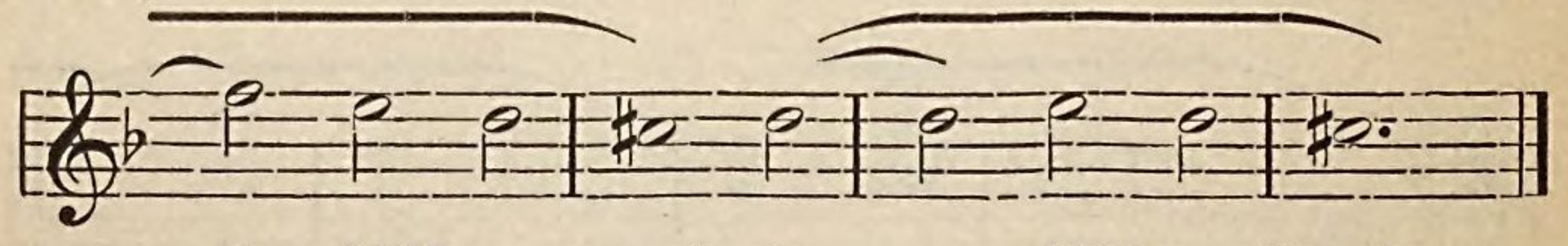


3.—4. Satz: Dominante — Parallele.

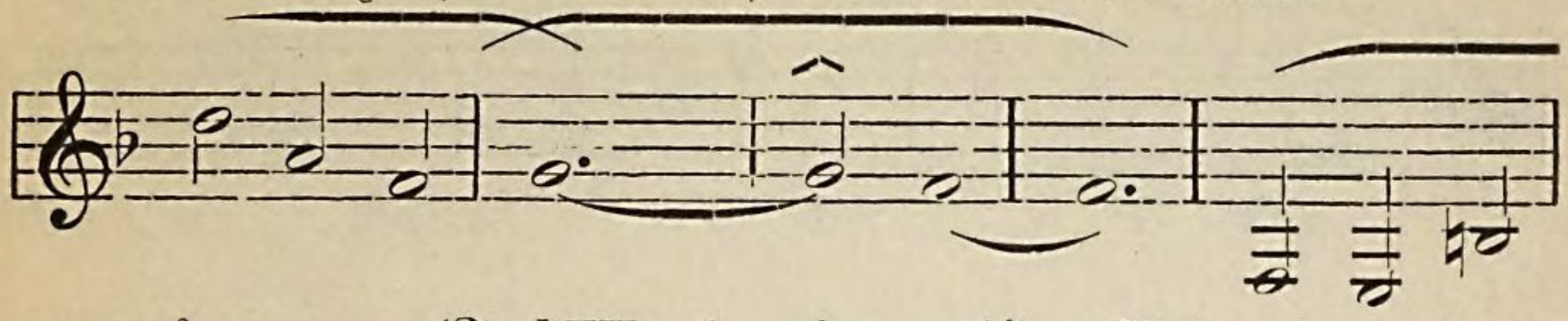


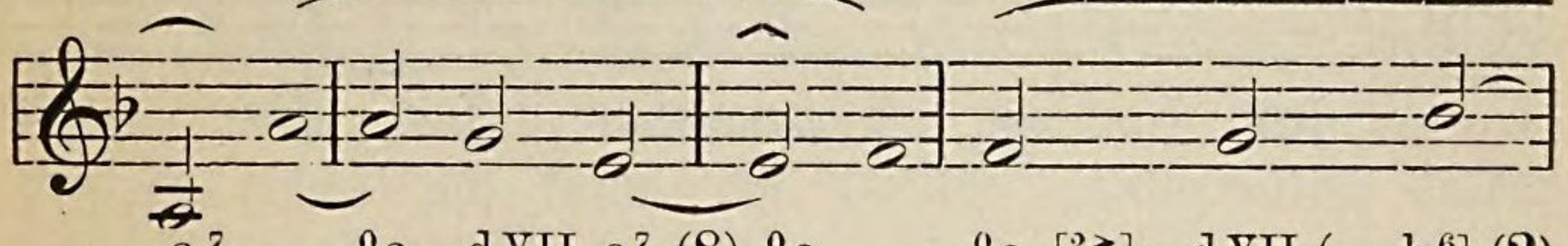


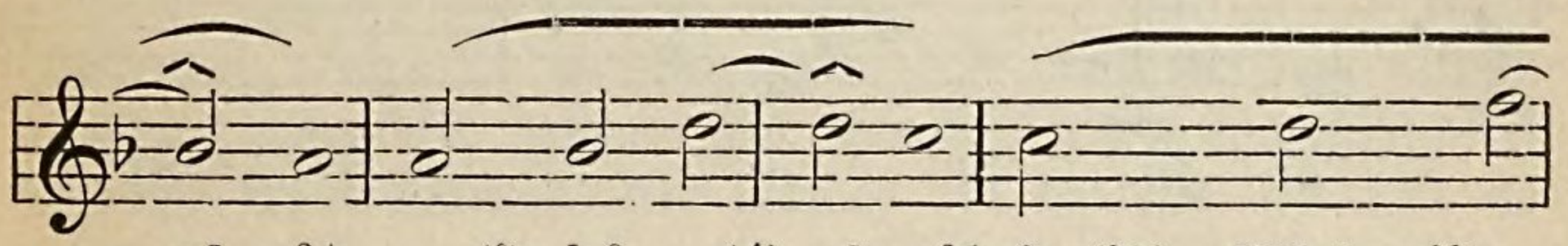
(Halbschluß)

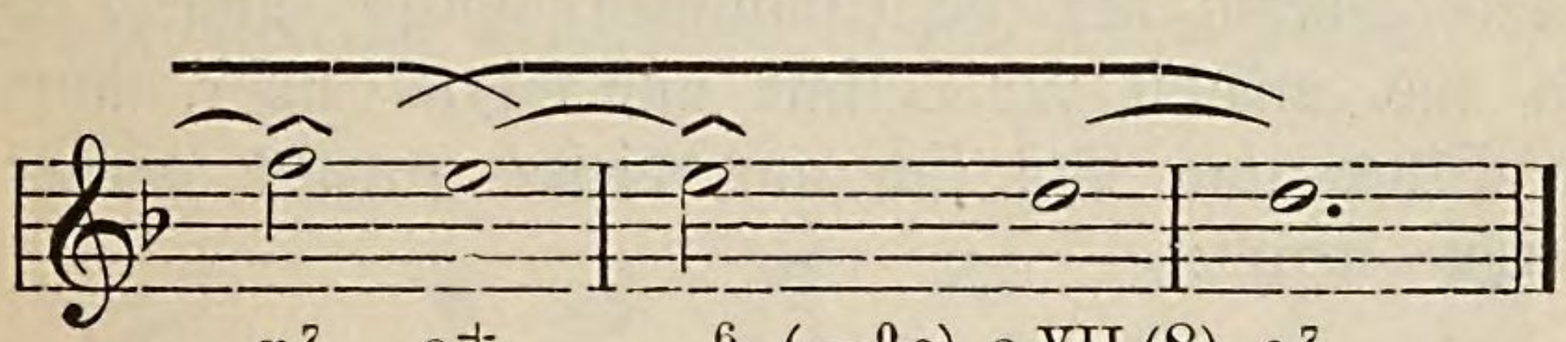


5.—6. Satz: Parallele — Parallele der Dominante.

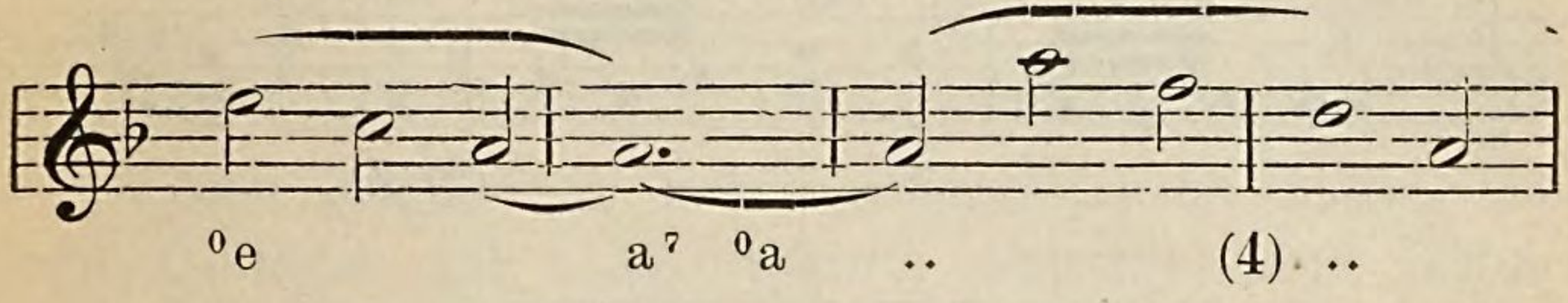


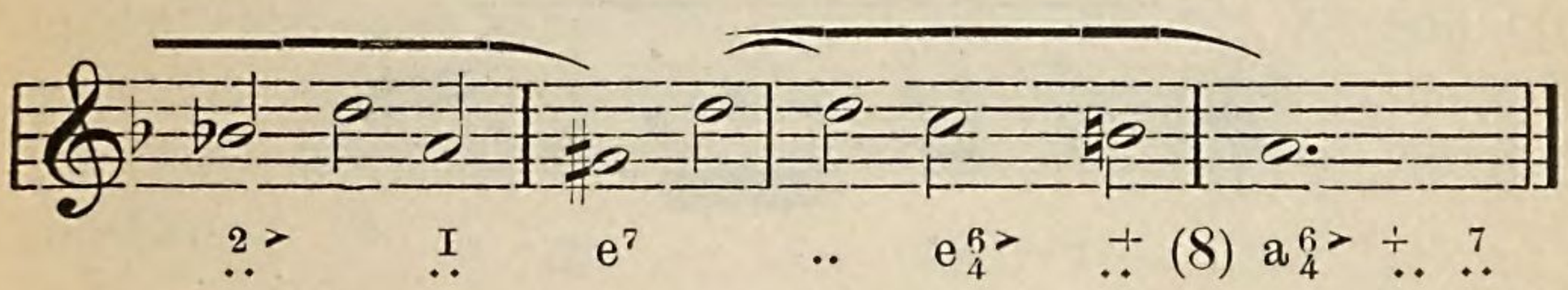




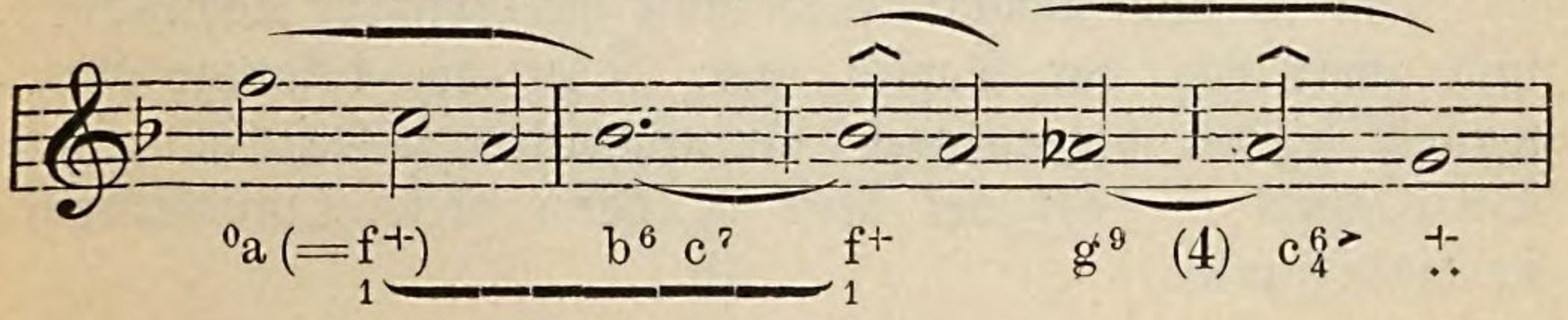


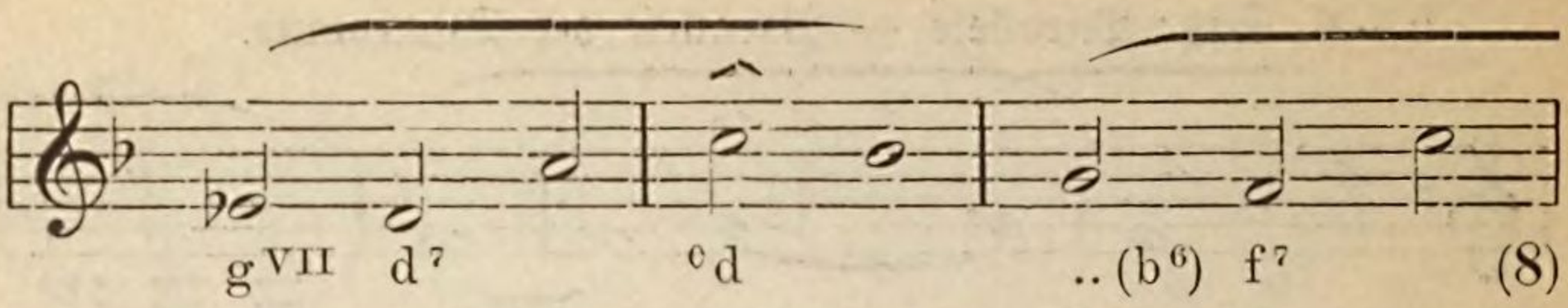
7. Satz: Parallele der Dominante — Parallele.

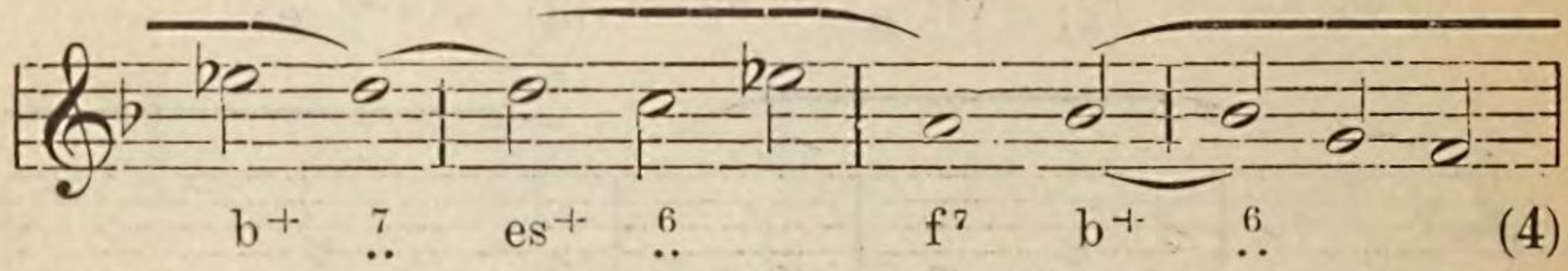


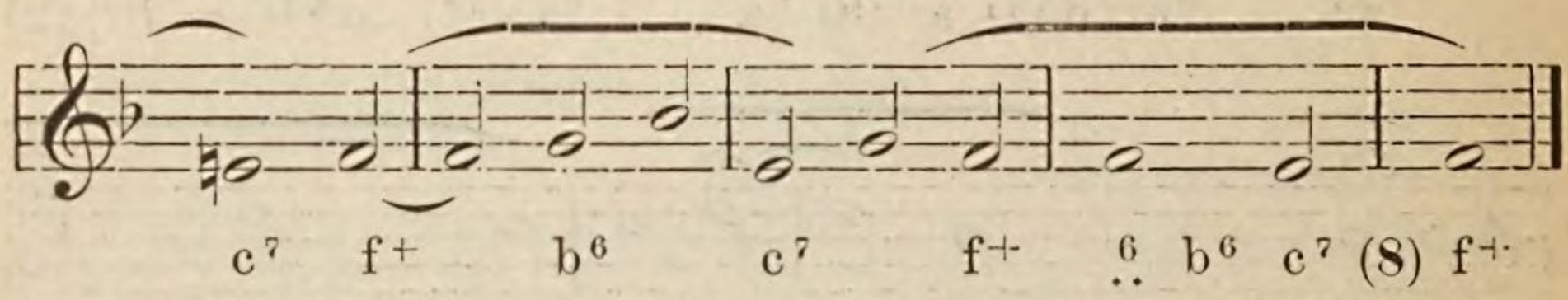


8.—9. Satz: Haupttonart (mit Berührung der Unterdominante).

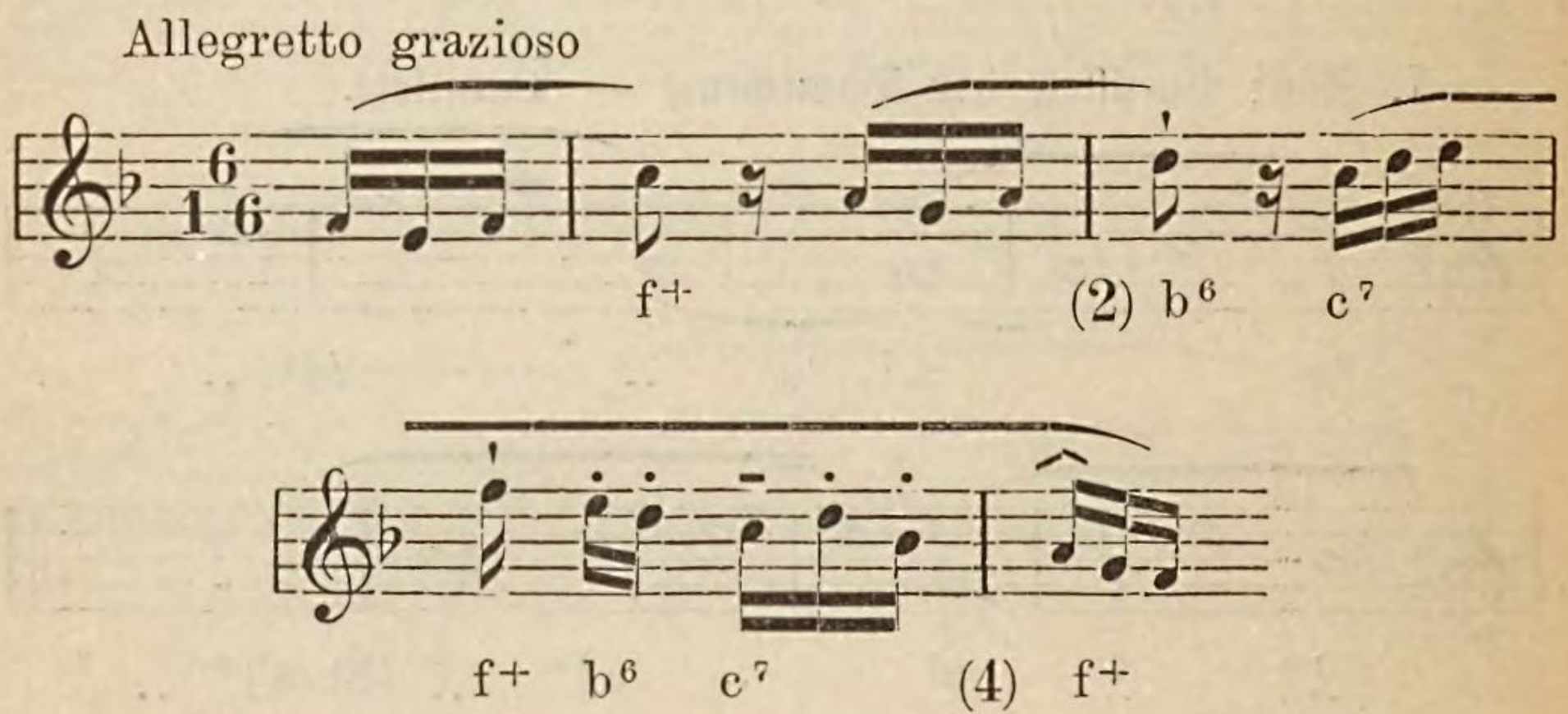




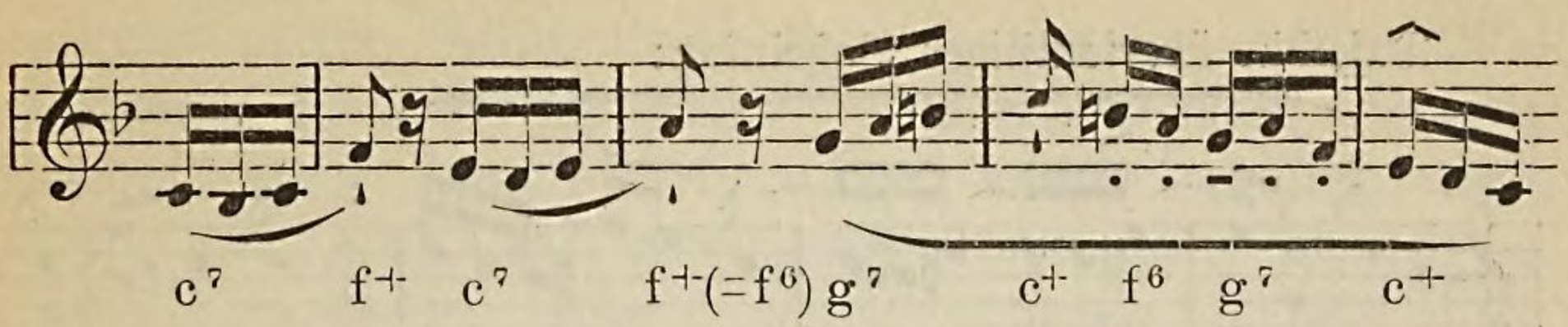




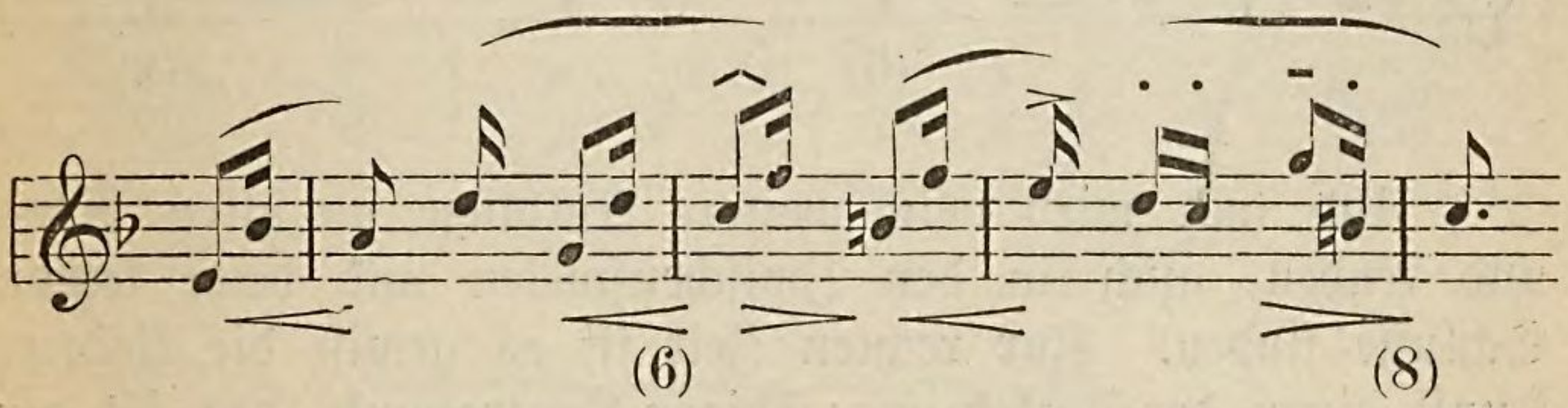
Das Thema der (dreistimmigen) Fuge züngelt von der Tonika aus zunächst zur Quinte und Sexte empor, läuft dann in die Oktav und läßt sich aus dieser graziös wieder zum Grundtone herab:



Da es nicht moduliert, so muß die Antwort modulieren, und zwar von der Tonika aus: daher die bekannte Verwandlung des beginnenden Quintschrittes (f—c) in einen Quartschritt (c—f); der Rest ist dann freie Transposition in die Quinte:

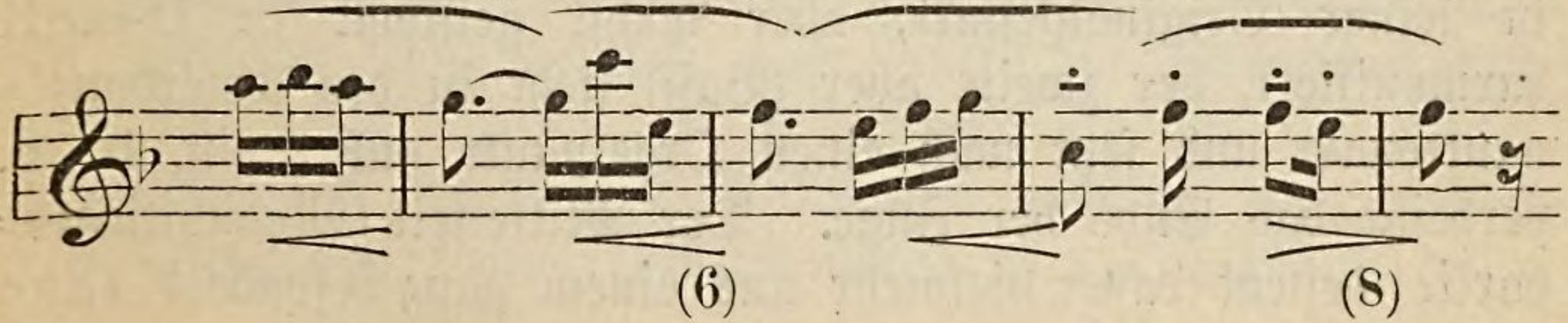


Einen eigentlichen Gegensatz (Hauptkontrapunkt) hat das Thema dieser Fuge nicht; doch ist das Fehlen eines solchen kaum bemerkbar. Einesteils liegt das wohl daran, daß das Thema selbst so fein ausgearbeitet, so scharf gegliedert ist, daß es neben sich kaum ein zweites Hauptgebilde dulden kann; es muß durchaus ungestört bleiben und sozusagen homophon dominieren; andererseits ist aber doch auch nicht zu verkennen, daß die Kontrapunkte der verschiedenen Themaeinsätze verwandtes haben. Die charakteristische Eigenthümlichkeit des Kontrapunkts zum Comes ist nämlich ein fast kokettes Widerstreben (und doch Nachgeben!) gegen die emporlangenden Schritte der beiden ersten Themaglieder:

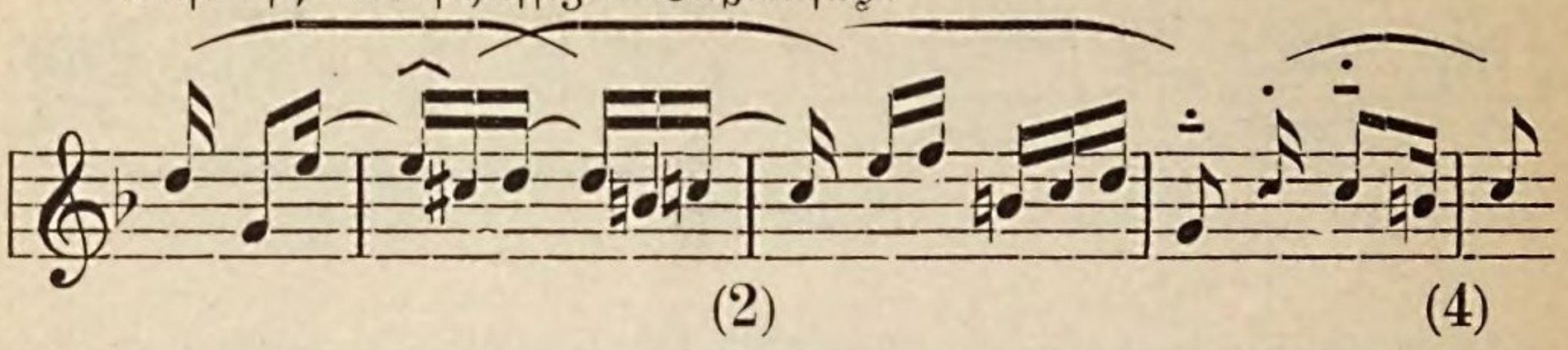


Man beachte, daß in diesem Gegensatz die vorkommenden Quinten- und Quartenschritte (abgesehen vom Schlußmotiv) rhythmisch umgekehrt liegen gegen die des Themas (die hohe Note leicht, die tiefe schwer); diese Eigentümlichkeit findet sich mehr oder minder konserviert in den übrigen Kontrapunkten, z. B.:

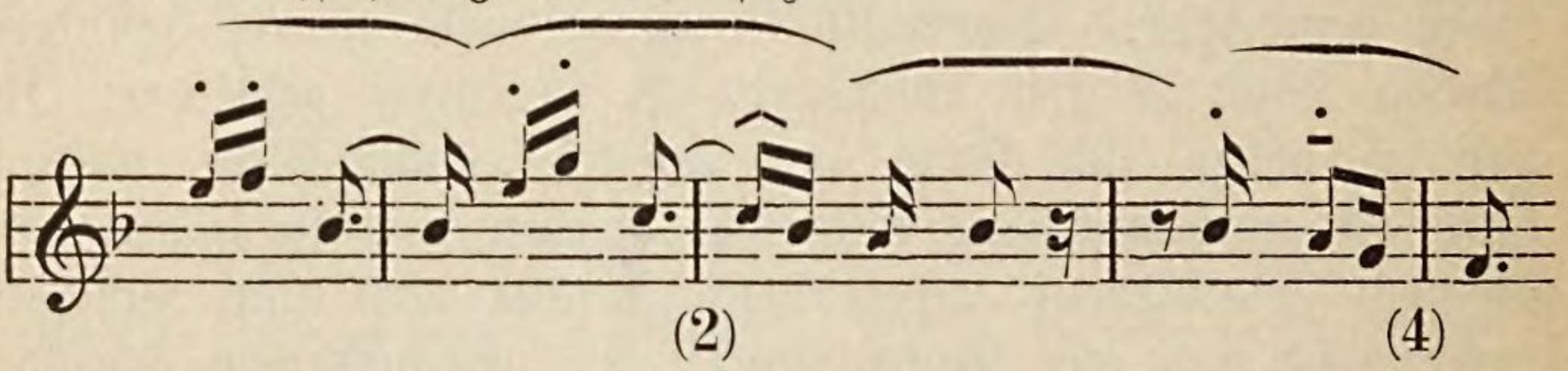
1. Durchführung, Baßeinsatz:



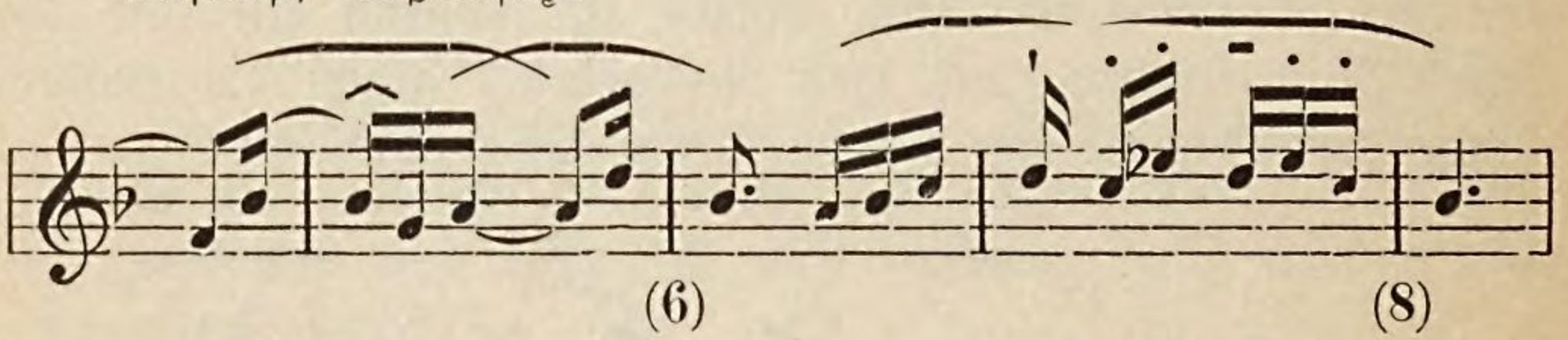
Daselbst, überschüssiger Baßeinsatz:



2. Durchführung, Tenoreinsatz:



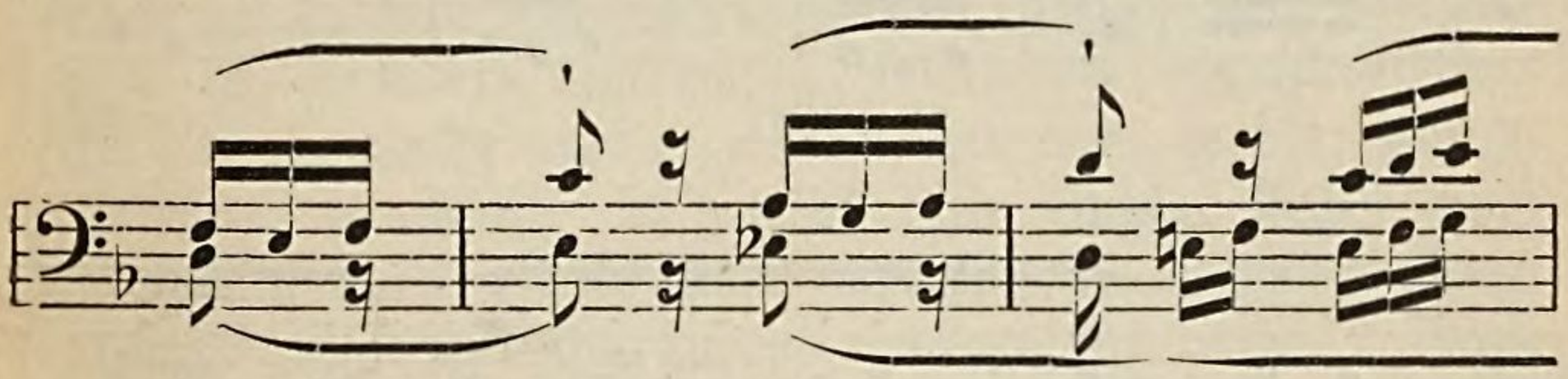
Daselbst, Baßeinsatz:

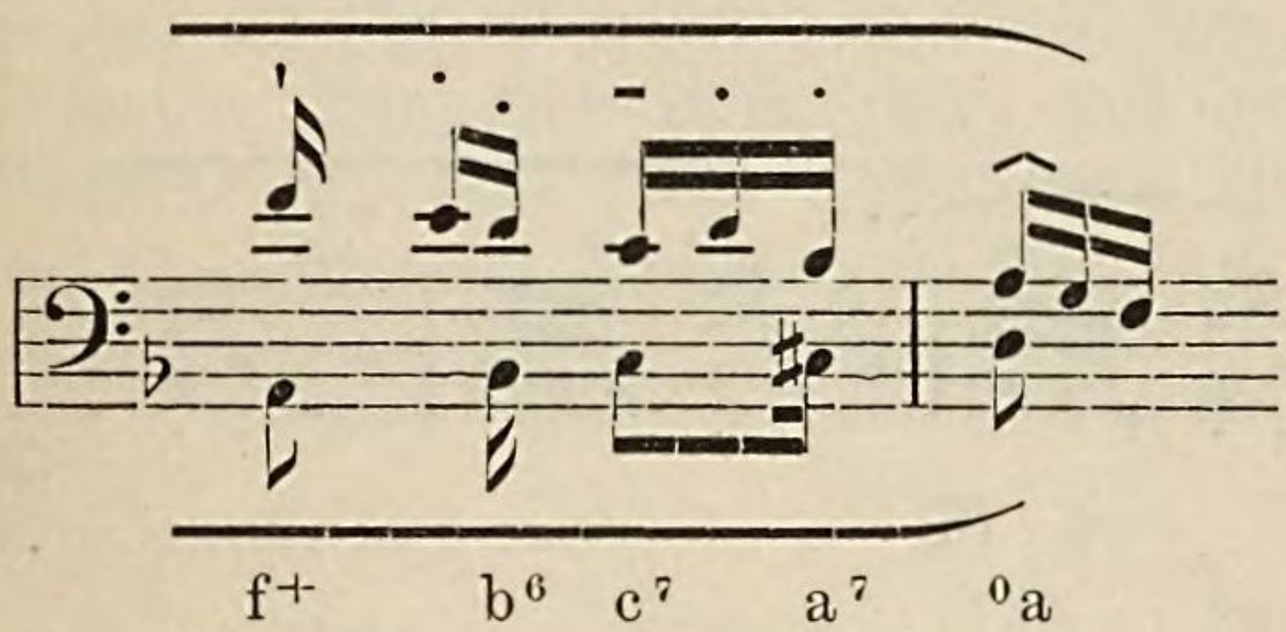


Und nun wird man weitere Anklänge an allen Ecken und Enden, auch in den Zwischenspielen und beim letzten Schlusse finden. Zur rechten Zeit ist es gewiß die kleinere Kunst, einen der Umkehrung fähigen Kontrapunkt (das ist der des ersten Comes) beizubehalten!

Was nun den Aufbau der Fuge in den Hauptumrissen anlangt, so ist vor allem zu bemerken, daß eine eigentliche mittlere Durchführung mit Themaeinsätzen in der Dominante oder Parallele fehlt und die beiden Themaeinsätze, welche wir soeben als zur zweiten Durchführung gehörig bezeichneten, eigentlich schon dem Schlußteile, der besonders lang ist, angehören; der erste derselben (Tenor) ist nämlich der Dux in seiner Originalgestalt, aber höchst geistvoll in D-moll harmonisiert, der zweite aber (Baß) steht in der Unterdominanttonart und setzt nach einen Orgelpunkt auf f ein, d. h. verheißt das Ende der Fuge. Der Mittelteil (Modulationspartie) besteht daher vielmehr aus einem ganz besonders lang

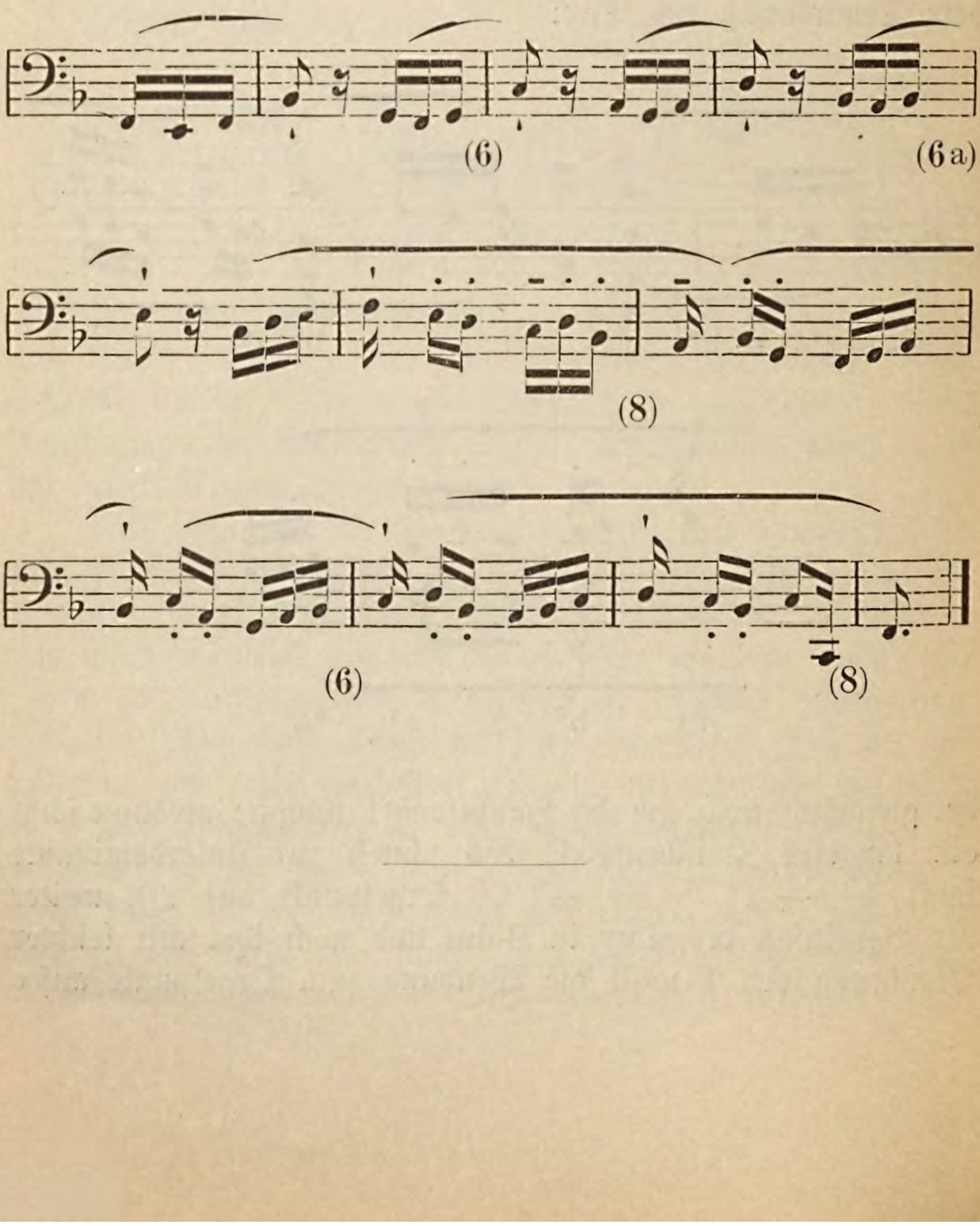
ausgesponnenen Zwischenspiel, das die Tonarten C-dur (Dominante), D-moll (Parallele), A-moll, D-moll, G-moll, D-moll, F-dur (Haupttonart), C-dur, F-dur, C-moll, G-moll, D-moll durchläuft und hauptsächlich die zweite Hälfte des Themas verarbeitet, wodurch zeitweilig sogar der Schein von Engführungen des Themas entsteht. Der erste Teil begreift dann nicht nur die Ansammlung der drei Stimmen (Sopran [Dux], Tenor [Comes] und nach sechs Takten Zwischenspiel [1—4, 3a—4a] mit 4a = 5 Baß [Dux]) sondern auch noch einen nach drei Takten Zwischenspiel (6a—8a) folgenden zweiten Baßvortrag des Themas (Comes), der den Schein einer Vierstimmigkeit der Fuge weckt, und vier weiteren, die Periode abschließenden und die Dominanttonart umständlich festsetzenden freien Takten. Der Schlußteil beginnt dann mit dem Tenoreinsatz des Dux:





der gleichsam noch um die Haupttonart kämpft; alsdann folgt ein längeres Zwischenspiel, das schnell zur Unterdominante lenkt (b^{+} — f^{6}_{4} $^{7}_{..}$ b^{+} es^{6} f^{7} [Orgelpunkt auf f]), weiter der Baßeinsatz des Dux in B-dur und nach ihm mit leichter Berührung von F-moll die Wendung zum Orgelpunkt auf c

(8 Takte, im 7.—8. Takte der Baß über D [g^{9}] in die tiefere Oktave tretend); zur Wiederholung vom 7.—8. bringt der Sopran auf (8 = 1) den Dux, aber mit des im zweiten Motiv, was eine große Wirkung macht. Damit ist diese Durchführung komplet; aber auch hier muß der Baß das letzte Wort haben und zwar setzt er mit dem Dux ein (mit F beginnend), ergreift aber statt der Quinte zuerst die Quarte und klettert nun mit stufenweiser Emporschiebung des Quartschrittes soweit, daß er endlich auch die zweite Hälfte des Themas bringen kann, aber nicht einfach, sondern ebenfalls durch Wiederholungen erweitert, ein ganz besonders genialer Einfall des Meisters, der durchaus dem humoristischen Wesen dieser Fuge angemessen ist:

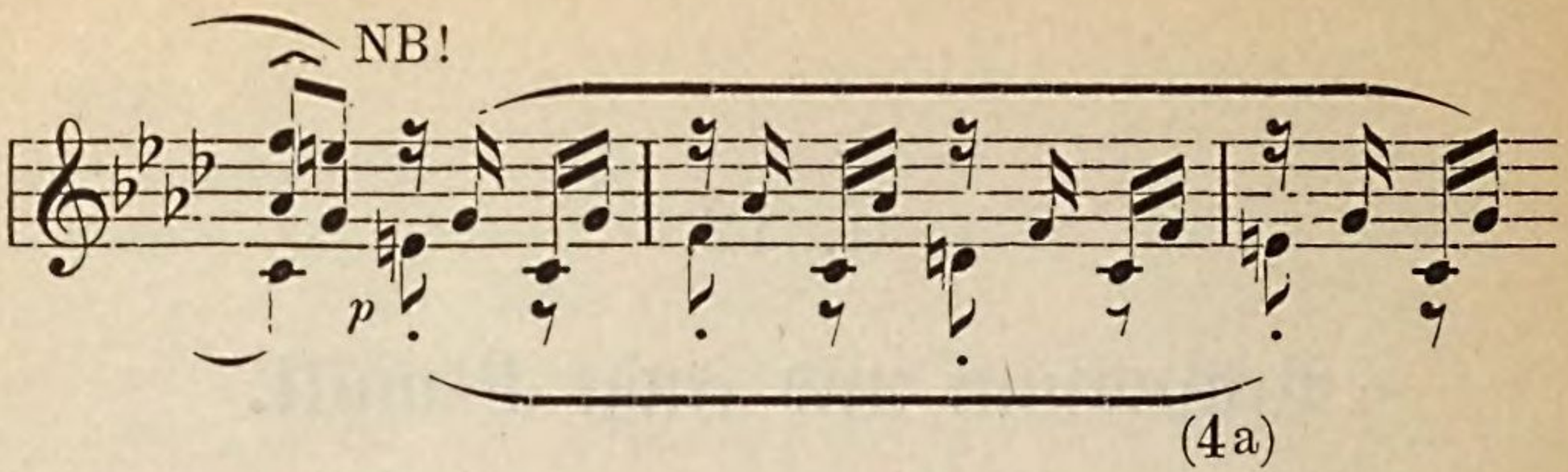


II. 12.

Präludium und Fuge F-moll.

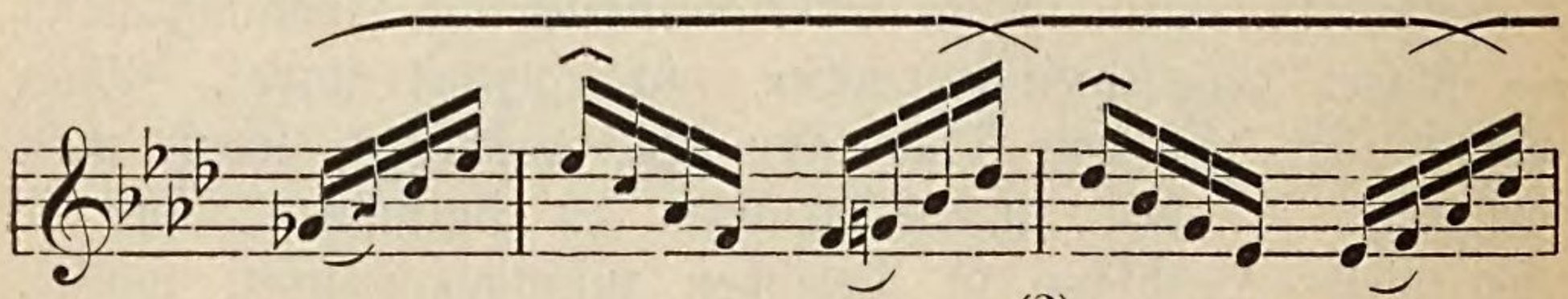
Es sind dies vielleicht die beiden leichteſt verſtändlichen, auch den mit Bach noch gänzlich unbekannten direkteſt anſprechenden Stücke des Wohltemperierten Klaviers, daher zur Einführung in das Werk beſonders geeignet.

Das Präludium iſt zwar überwiegend ſtreng dreiſtimmig, enthält ſich aller komplizierteren polyphonen Bildungen (Imitationen, Engführungen, Umkehrungen, Stimmvertauſchungen ꝛc.) gänzlich und läßt vom Anfang bis zu Ende der Oberſtimme die Führung der Melodie, iſt alſo inſofern entſchieden homophon erfunden. Auch der metriſche Aufbau iſt beſonders regelmäßig, ſofern die ſtrengſte Symmetrie der Zweitaktgruppen gewahrt und nach je vier Takten ein ſtärkerer Einſchnitt fühlbar iſt (nur einmal ſtehen zwei Takte allein, durch welche aber natürlich die Ordnung leicht — ſchwer der Zweitaktgruppen nicht geſtört wird). Man würde aber doch das Stück nur halb verſtehen, wenn man fortgeſetzt je zwei Zweitaktgruppen zu Halbſätzen, und je zwei dieſer Halbſätze zu Perioden zuſammenrechnen wollte. Vor allem beachte man, daß Bach gleich nach dem erſten Halbſatze ſtillſteht und eine durch Faktur und gewiß auch Tonſtärke (p) kontraſtierende Einſchaltung (3a—4a, 3b—4b) macht:

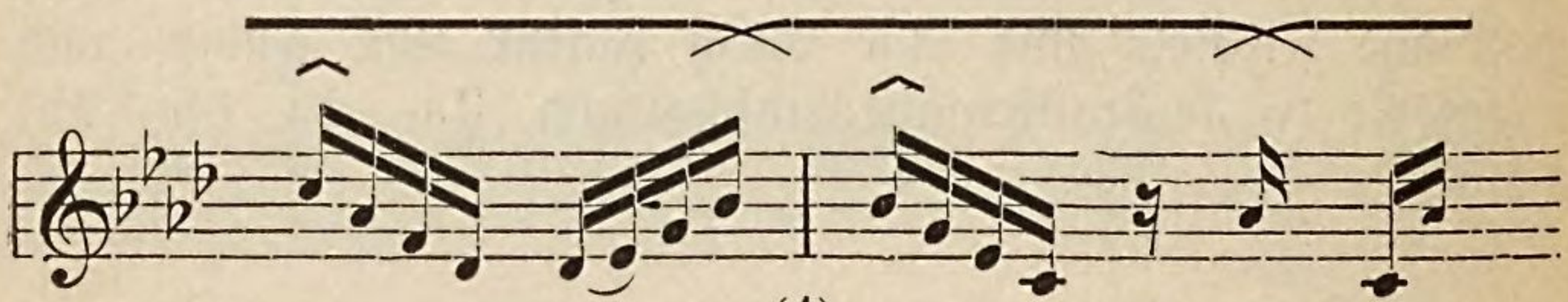


(4a)

Der Nachsatz zu den ersten vier Takten folgt vielmehr erst mit Wiederaufnahme des Anfangsmotivs und zwar schließt derselbe zur Paralleltonart (As-dur). Da aber die Melodie auf der Terz (c) ankommt, auch die beiden Zweitaktgruppen (5—6, 7—8) zu gleichartig, fast sequenzmäßig gebaut sind (vgl. den Baß), so erscheint eine gesteigerte Wiederholung des Nachsatzes geboten, welche den Ganzschluß in der Parallele in einen Halbschluß verwandelt (auf es+); diesen hält Bach ebenso wie den auf c+ im 4. Takt fest in einem dem ersten nachgebildeten viertaktigen Einschiebsel (7b—8b, 7c—8c). Als Abschluß des Teiles erscheint noch ein vollständiger achttaktiger Satz, dessen Motive aber nur in der Oberstimme und auch da nur im Vordersatz neue sind:

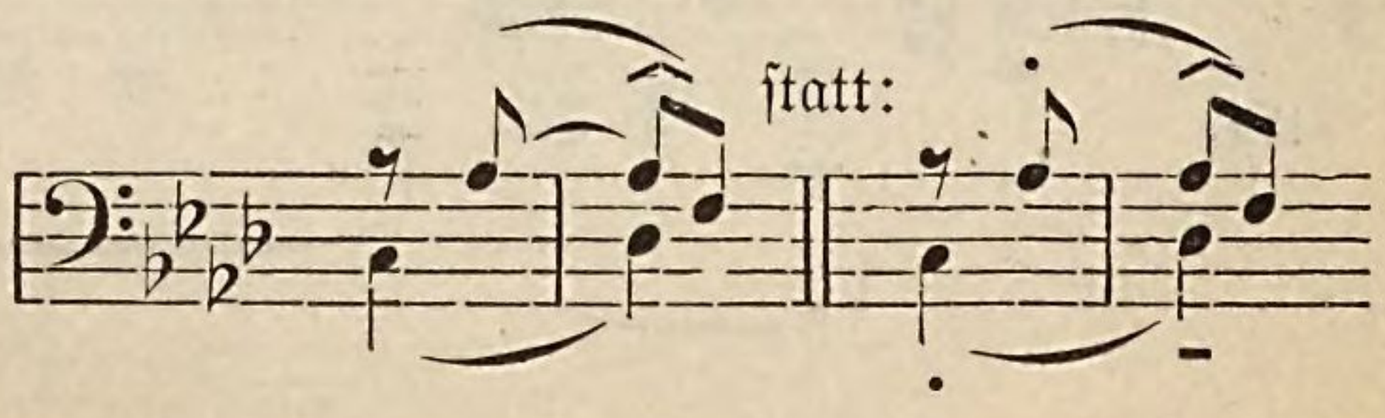


(2)



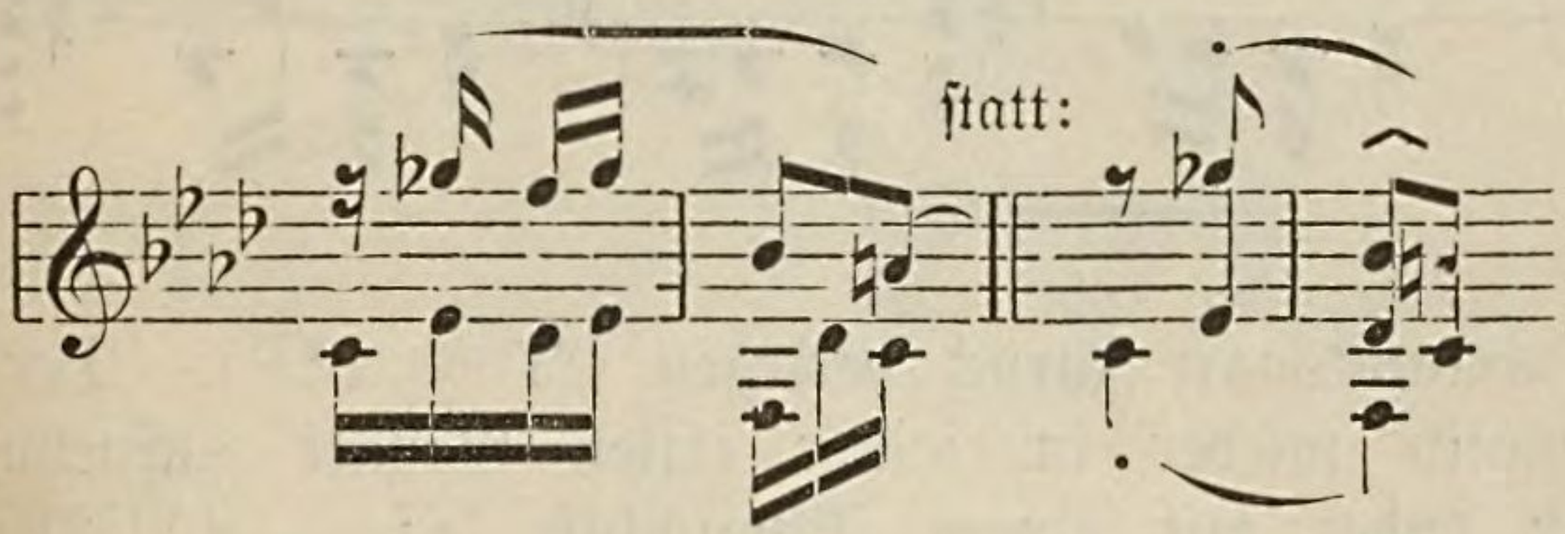
(4)

Die Unterstimmen sind hierzu in der Weise der Anfangstakte geführt, doch mit Synkopierung statt Tonrepetition:

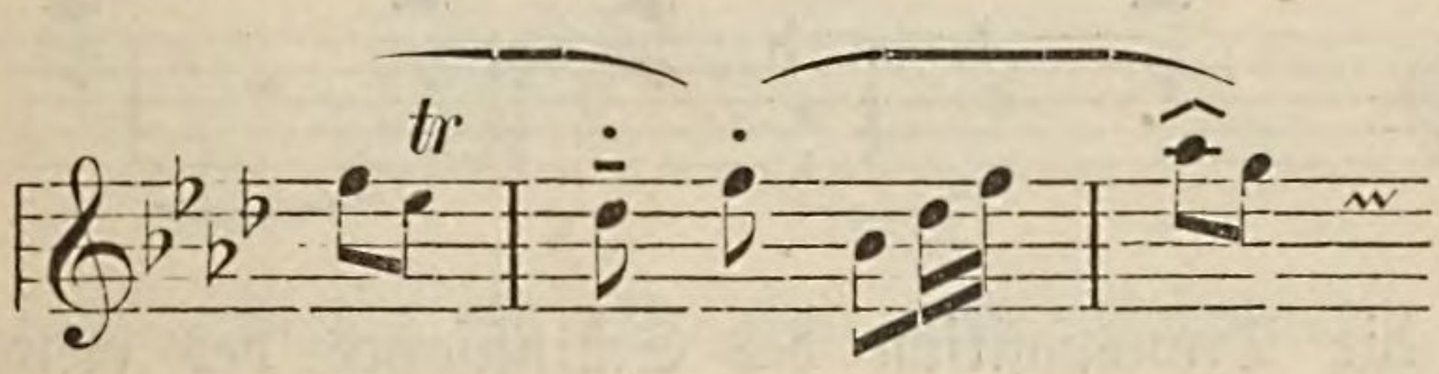


Der Nachsatz ist aus den Motiven der ersten Einschaltungen (3a—4a) entwickelt.

Der zweite Teil (beide Teile werden wiederholt) beginnt mit dem Hauptgedanken in As-dur und schließt im vierten Takt zur Dominante der Parallele (Es-dur). Ein viertaktiges Einschiebsel nach Art des im ersten Satze gegebenen aber mit Verlegung des Figurationsmotivs in die Unterstimme und mit gebundener Führung der Oberstimmen verlegt den Schluß von Es-dur nach B-moll (4a) und Es-moll (4b), und der Nachsatz setzt sich mit Deutung des Es-moll zur Unterdominante (b^{VII}) in B-moll fest (Unterdominanttonart); die Motive dieses Nachsatzes sind unschwer als Figuration des Hauptmotivs zu erkennen:

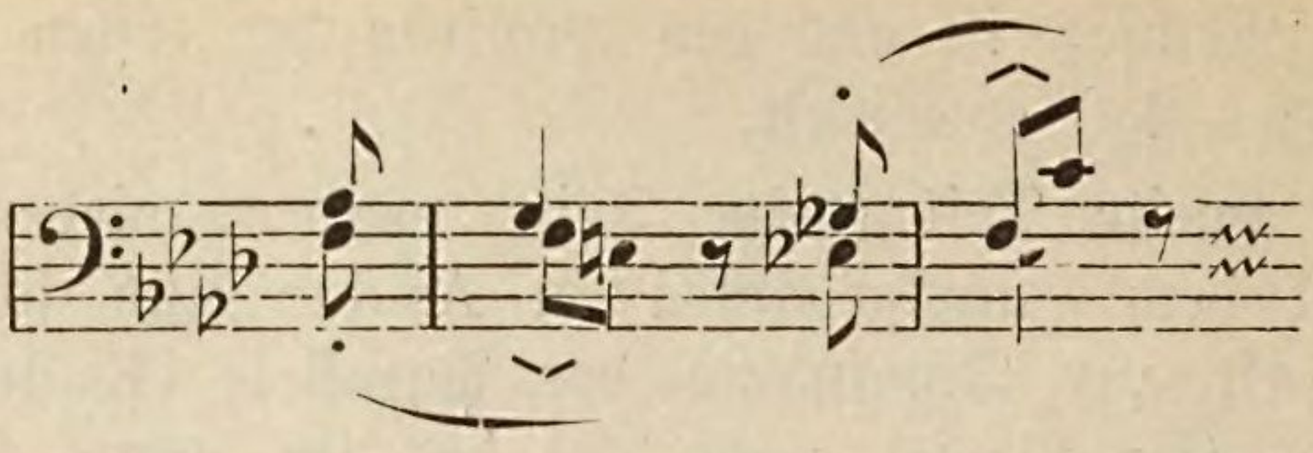


B-moll steht aber der Haupttonart nicht nahe genug, um auf ihm still stehen zu können; Bach bringt daher nun nicht wie im ersten Teile weitere Einschiebsel, sondern einen neuen Satz, der B-moll zu des^6 umdeutet und über As-dur und Des-dur nach Es-dur ($des^{1<} = b^7$) und F-moll ($es^{1<} = c^7$) zurücklenkt und im 8. Takt einen Halbschluß in der Haupttonart macht. Die Motive des Satzes sind aus dem Hauptgedanken entwickelt aber melodisch reicher gestaltet:

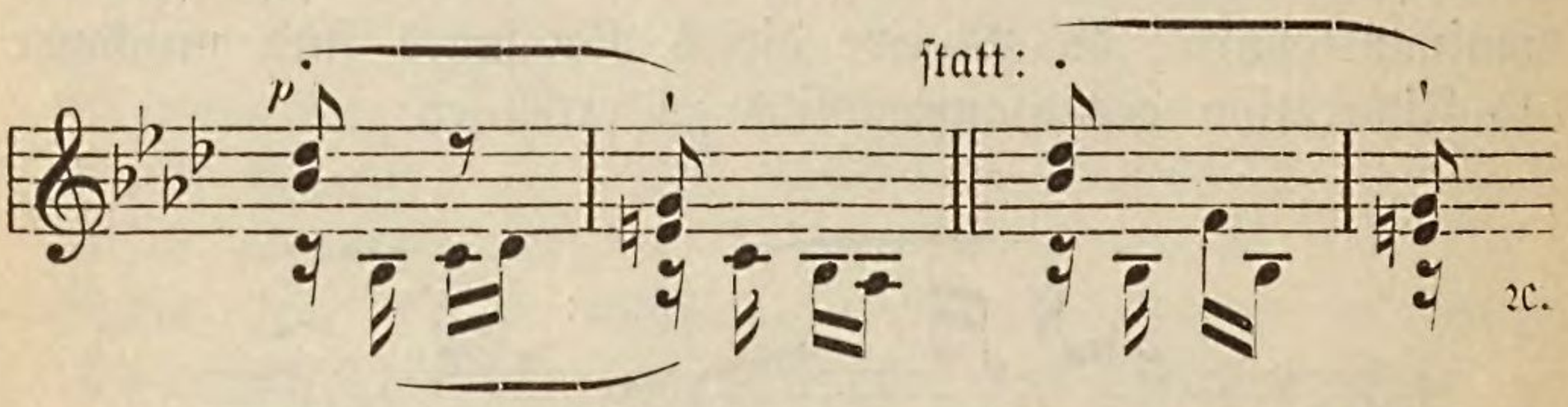


Der nun folgende Satz bringt wieder deutlicher in den Unterstimmen das Hauptmotiv

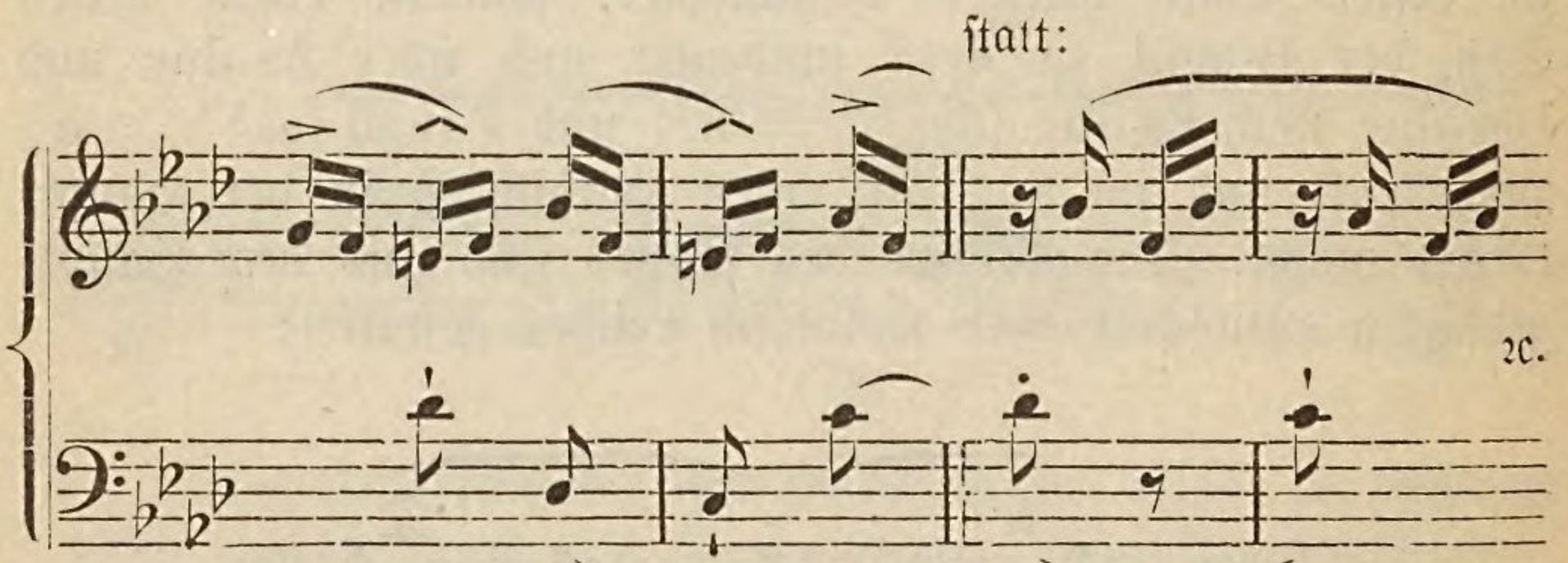
Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN



holt aber sequenzartig weiter aus und führt im vierten Takte zum Halbschluß auf f^7, den zwei zweitaktige Einschaltungen (nach Art des ersten Satzes aber mit Ersetzung der Akkord- figuration durch skalenförmige):

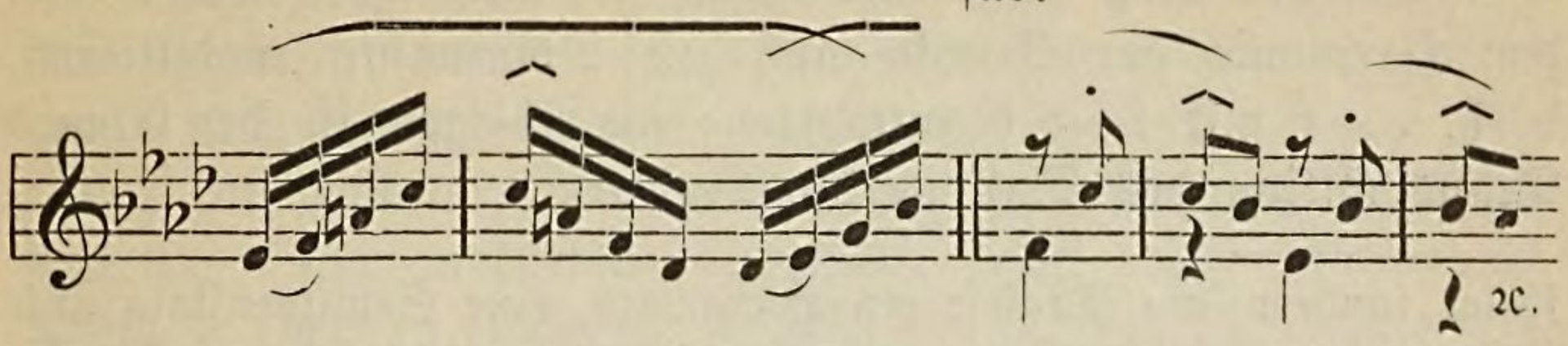


in die Haupttonart zurück verlegen ($^0f = f^{VII}$). Der das Hauptmotiv wieder in seiner ersten Gestalt aufnehmende Nachsatz endet mit einem Trugschluß ($c^7 — \not c^{VII}$), den zunächst zwei Takte (7a—8a) des Einschaltungsmotivs korrigieren (die einzige alleinstehende Zweitaktgruppe des Stücks)



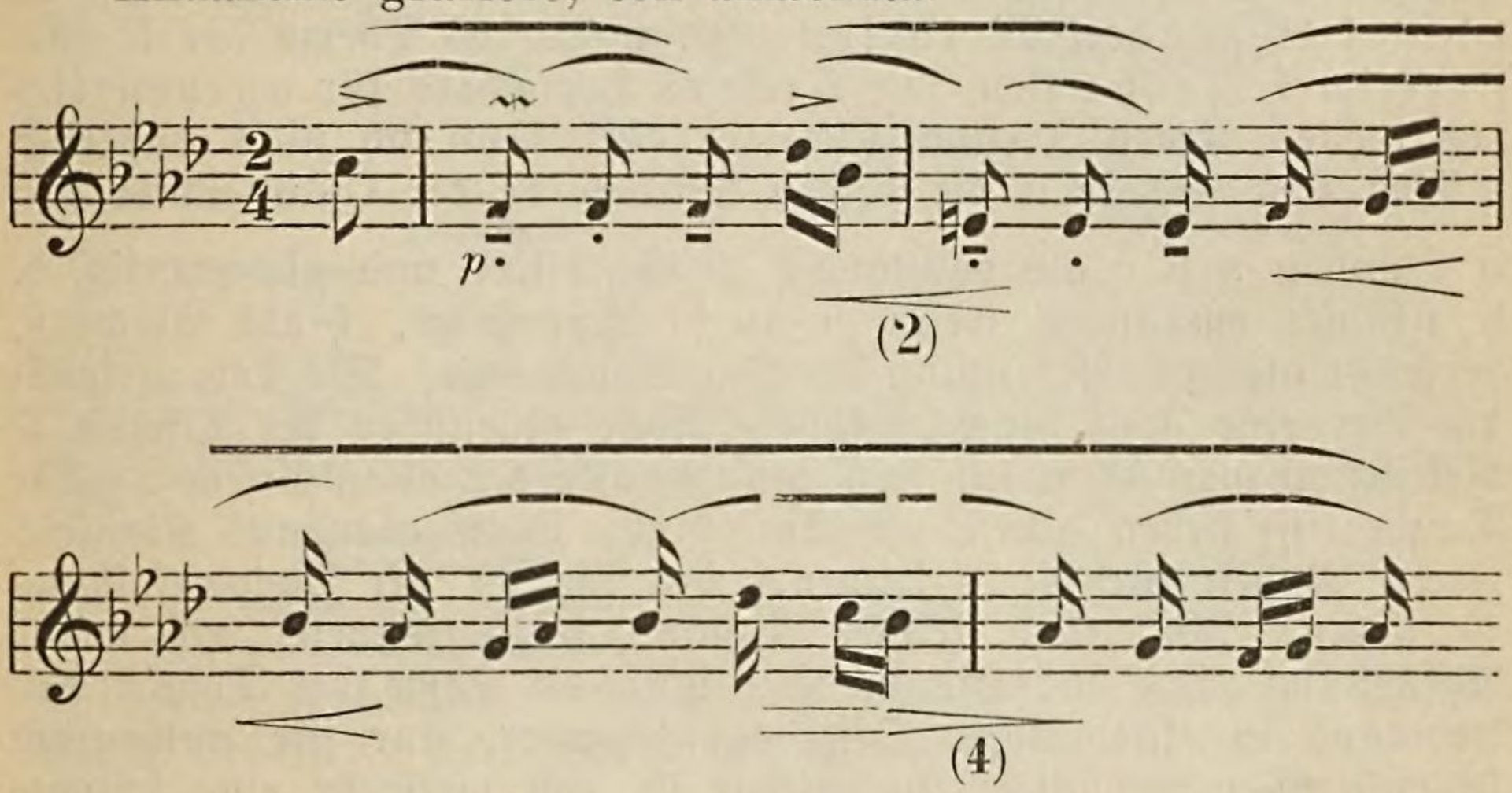
worauf die Transposition des Schlußsatzes des ersten Teils in die Haupttonart das Ganze wohlgerundet zum Abschluß bringt. Ob nicht auch die Motive der Oberstimme dieses Satzes dem Hauptmotiv entstammen:

für:

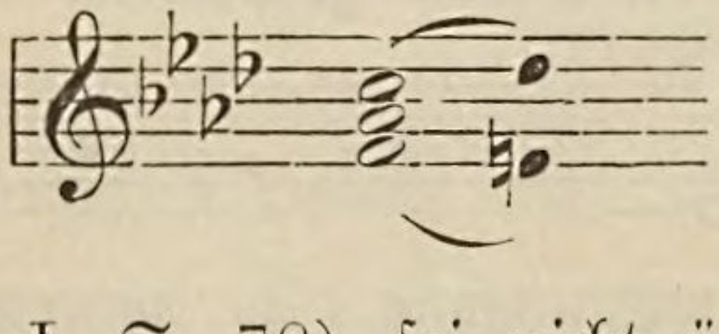


mag dahingestellt sein. Jedenfalls herrscht in dem Stück eine besonders durchsichtige Logik und Ebenmäßigkeit.

Die (dreistimmige) Fuge ist von entzückender Grazie und herzgewinnender Lieblichkeit. Die fortgesetzten Anschlußmotive des Themas geben demselben etwas ganz eigentümlich Beschauliches (vgl. die Gis-moll-Fuge des ersten Teils):



Daß der Melodie-Umfang die Dreiklangslage mit Ober- und Unterseksunde*)



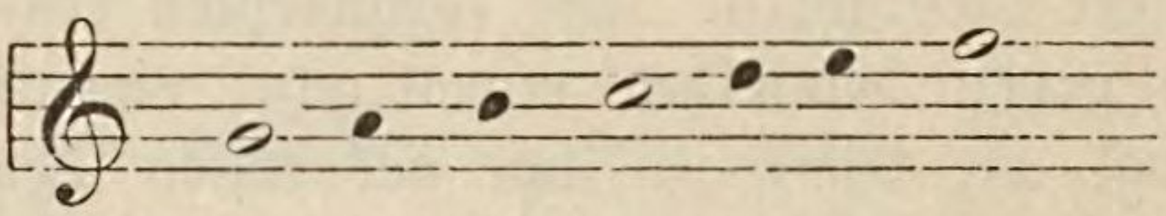
wahrt (I. 11, Teil I, S. 78), sei nicht übersehen.

*) Julius Klauser, der Sohn Karl Klausers, versendet soeben ein theoretisches Werk: „The Septonate“ (Milwaukee bei Rohlfing & Comp.), in welchem er als Melodiegrundlage nicht eine Oktaven-

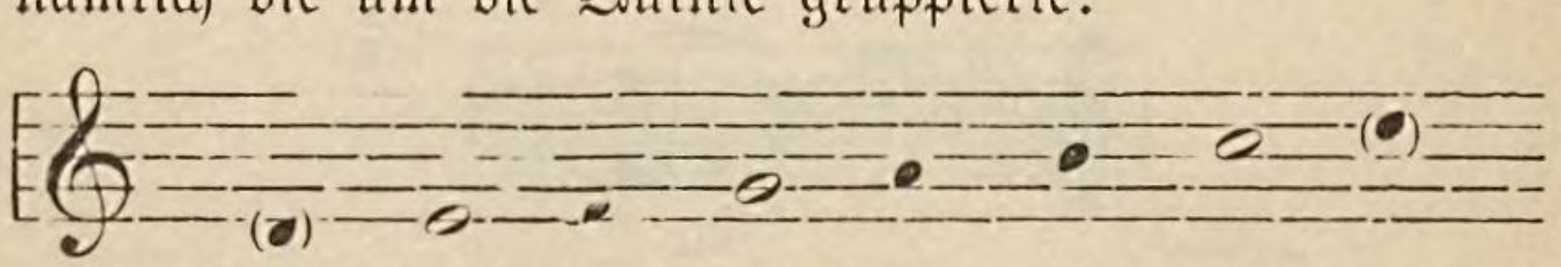
Da der Dux nicht moduliert, so muß der Comes von der Harmonie der Tonika aus zur Dominante modulieren, d. h. c—f mit f—c beantworten; im übrigen ist der Comes Transposition des Dux in die Quinte.

---

skala, sondern wie Dräseke ein Heptachord, eine Septimenskala aufstellt (daher das schrecklich barbarische Wort Septonate, das Klauser von septem, tonus und natura [horribile dictu!] ableiten will!), aber nicht vom Unterhalbton bis zur Sexte, sondern von der Unterquarte bis zur Oberquarte reichend, so daß die Tonika als Centrum erscheint (daher der Nebentitel des Buches: „System of centralization“):

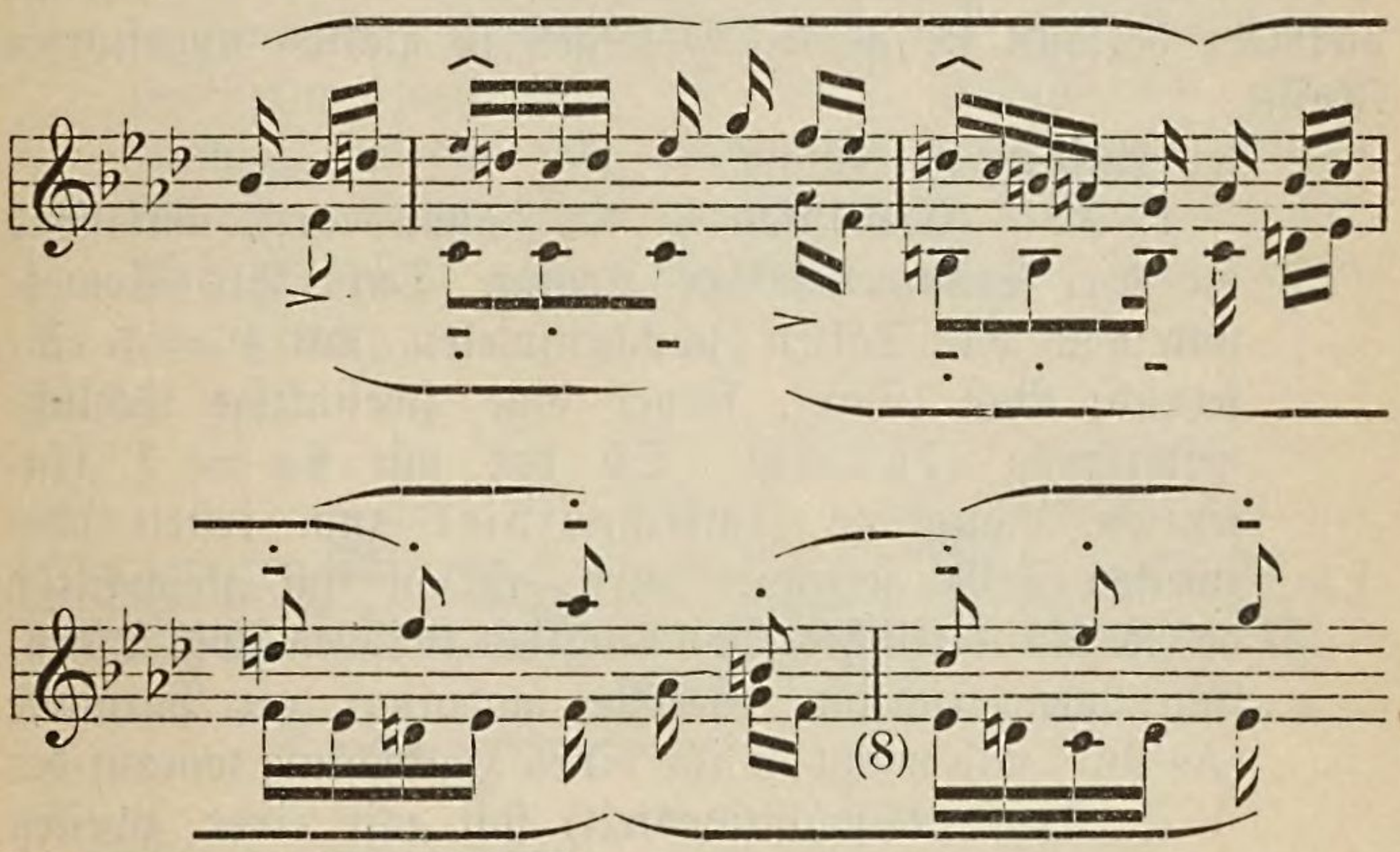


Klausers Idee verdient Beachtung, wenn er selbst auch ganz gewiß ihre Bedeutung überschätzt; dieselbe kann als Schema aller plagal liegenden Melodien (vgl. z. B. das Thema der H-dur-Fuge im I. Teil) gelten, wie Dräsekes Heptachord für authentisch liegende. Einen Irrtum Klausers aber kann ich nicht ungerügt lassen: ihm erscheinen die beiden Tetrachorde der C-dur-Skala c d e f und g a h c als vollständig gleichgebildet und gleichwertig, d. h. Klauser empfindet, wenn er zu f emporsteigt, f als Abschluß, verkennt also die Bedeutung der Unterdominante. Die Terz e spielt bei ihm eine ganz untergeordnete Rolle gegenüber der Quarte f. Rektifiziert man diese auf dem Standpunkte der alten Griechen (ohne Terzbegriff) stehen gebliebene Auffassung, so ist aber aus Klausers Ideen Nutzen für die Erkenntnis des Wesens der Melodiebildung zu ziehen. Ich nehme keinen Anstand, anzuerkennen, daß meine Aufstellung „daß das Hinaufgehen über die Sexte der Tonart den Übergang in eine andere Oktavlage bedeute“, nur für authentisch liegende Melodien allgemein haltbar ist, daß vielmehr eine schlichte Melodiebildung auch um die Tonika herum, in plagaler Lage möglich ist, ohne den Eindruck des sich Hinaufarbeitens oder Herabsinkens. Ja vielleicht giebt es auch noch eine dritte Melodiegrundlage, nämlich die um die Quinte gruppierte:



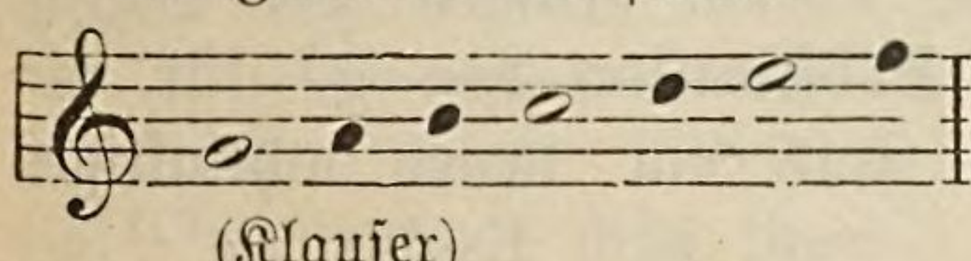
welche aber den Septimenumfang nicht notwendig einhalten müßte, da sie weder oben noch unten auf einen Leitton stößt (Dräsekes Heptachord schließt oben mit der Sexte, weil die Septime zur Oktave leitet, Klausers Heptachord schließt unten mit der Quinte (g), weil die Quarte (f) zur Terz leitet). Mit andern Worten: Melodiegrundlage kann jede der drei Dreiklangslagen sein unter

Bezüglich des Gegensatzes ist auch diese Fuge wieder sehr lehrreich, sofern ein notengetreu beibehaltener Kontrapunkt nicht nachweisbar ist, wohl aber wieder ein im Charakter konservierter, in mannigfaltiger Weise modifiziert und verteilt. Der natürliche Gegensatz zur ersten Hälfte des Themas (der in Achteln gehenden) ist die Weiterspinnung der Sechzehntelbewegung der zweiten Hälfte des Themas; umgekehrt nimmt der Gegensatz Achtelbewegung an, sobald das Thema in die Sechzehntelbewegung übergeht:



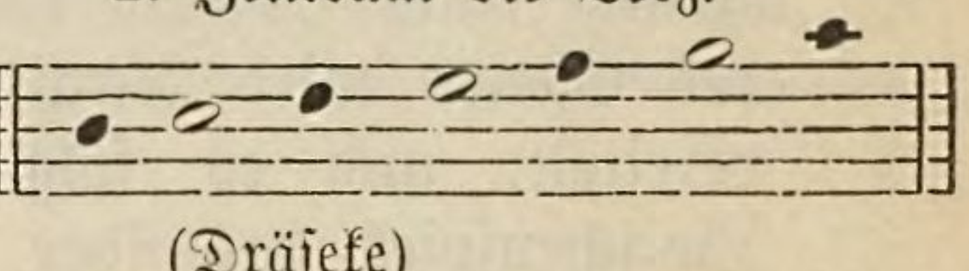
Miteinbeziehung der Nachbargrenzstufen, soweit dieselben nicht Leittöne aus der Lage heraus sind:

1. Zentrum die Prime.



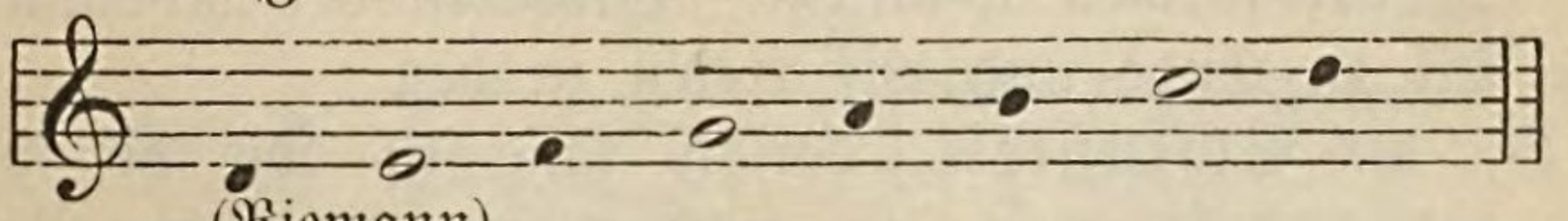
(Klauser)

2. Zentrum die Terz.



(Dräseke)

3. Zentrum die Quinte.



(Riemann)

Zu 3. vgl. die Themen der Fugen I. 2, I. 13, I. 21 (erste Hälfte), II. 13.

Fügen wir gleich hinzu, daß die Sechzehntelbewegung ebenso wie die Achtelbewegung (vgl. Thema und Kontrapunkt) aus der Skalenform in die akkordische übergeht, ohne daß die Motive unkenntlich werden (da ihr Charakter vielmehr in den langen weiblichen Endungen bzw. Anschlußmotiven beruht), so haben wir das gesamte motivische Material der Fuge aufgewiesen; denn auch sämtliche Zwischenspiele sind mit denselben Motiven gearbeitet und wahren fast ausnahmslos die weiblichen Endungen und Anschlußmotive. Erstaunlich ist, daß trotzdem die Fuge nicht monoton erscheint; vielmehr verläuft sie gerade deswegen in glatten ungestörten Flusse.

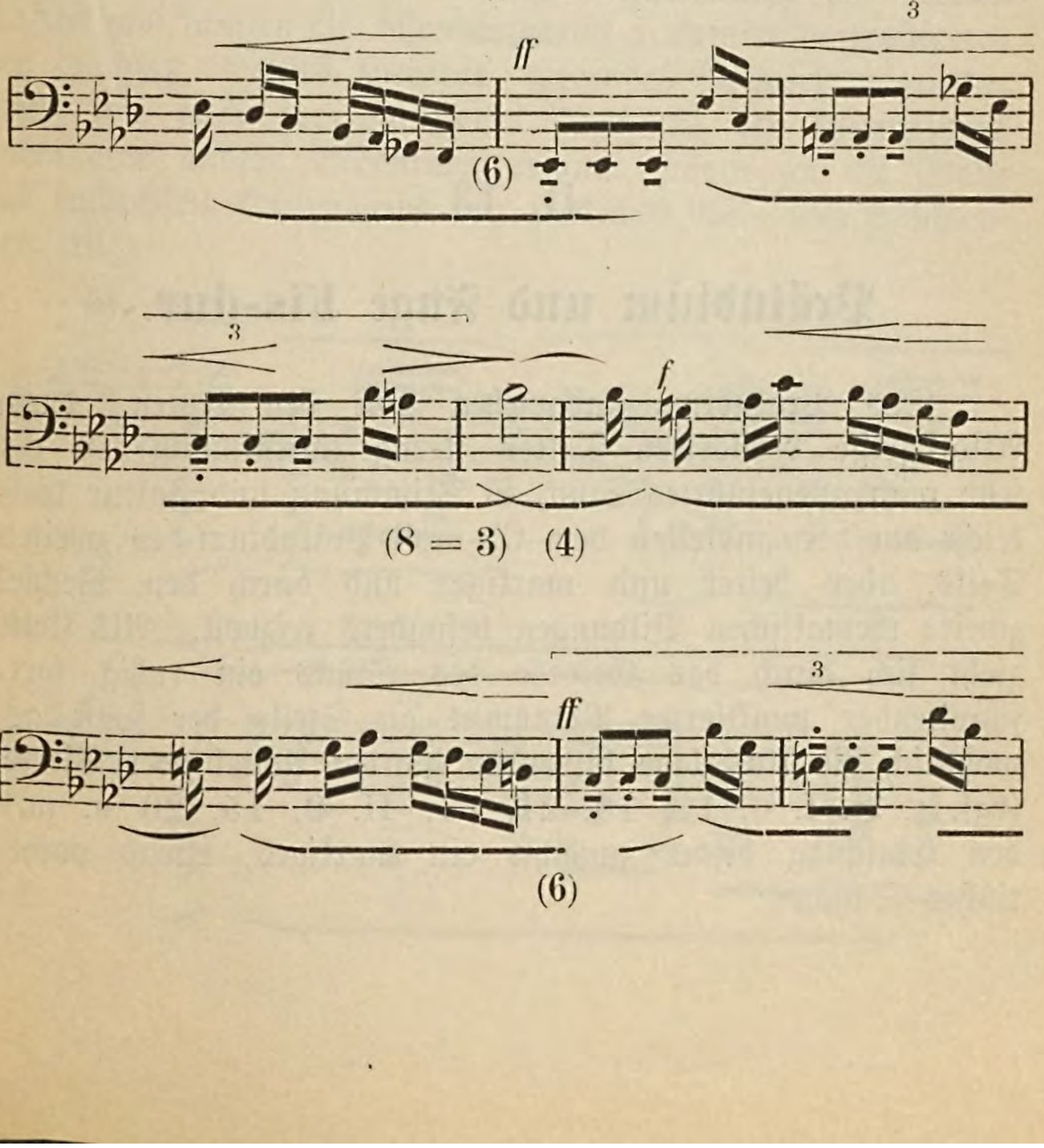
Der Aufbau ist einfach:

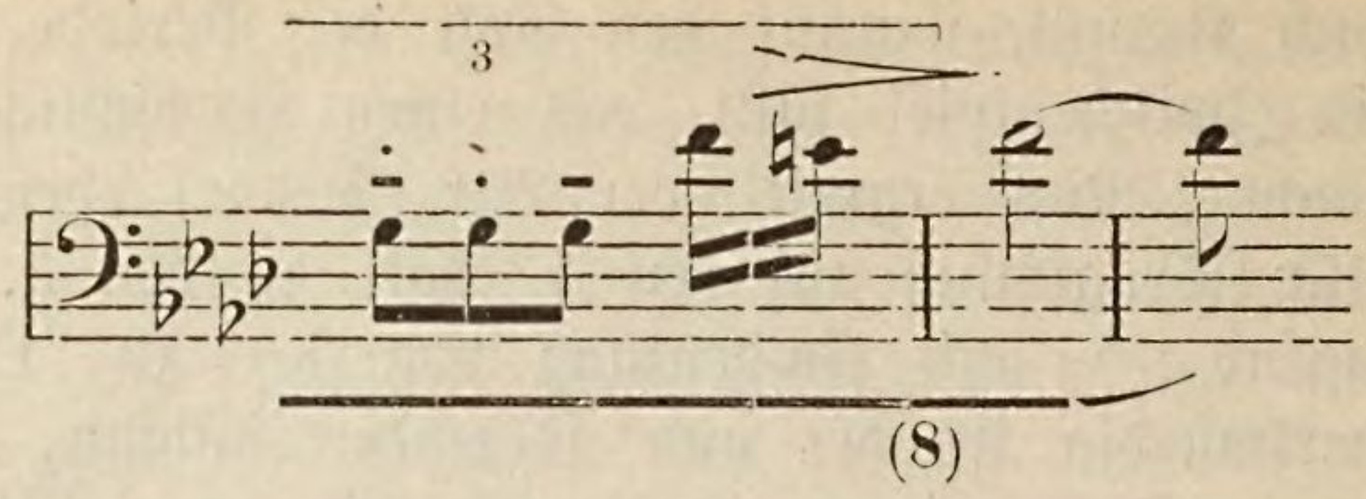
1. Teil (Exposition in der Haupttonart), umfassend die drei Stimmeneinsätze Sopran (Dux), Alt (Comes) und nach vier Takten Zwischenspielen (mit 4 = 5 einsetzend) Baß (Dux), ferner eine zweitaktige Schlußbestätigung (7a—8a). Ob das mit 8a = 1 einsetzende achttaktige Zwischenspiel zum ersten oder zweiten Teile gerechnet wird, ist an sich gleichgiltig, da es als wirkliches Zwischenglied zwischen zwei Durchführungen erscheint; dasselbe moduliert zur Parallele (As-dur) und macht in ihr einen Halbschluß, worauf der

2. Teil (Modulationsteil) sich mit einer zweiten in As-dur stehenden Durchführung präsentiert; dieselbe ist aber inkomplet, da nur der Sopran (Dux in As-dur) und direkt anschließend der Alt (Comes von As-dur nach Es-dur) das Thema bringen; der Schluß des Comes wird durch Substitution von g^7 für es^+ vereitelt, und es folgt nun ein neues achttaktiges Zwischenspiel, das über C-moll nach Es-dur ($c^{VII} = as^6$) und C-dur ($as^6 = c^{VII}$) moduliert und in letzter Tonart formell abschließt. Damit ist der Modulationsteil zu Ende und wir treten in den

3. Schlußteil, der so lang ist wie die beiden andern zusammen. Er wird eröffnet durch den Vortrag des Dux (in F-moll) seitens des Basses; ein Anhang (3a—4a) verlegt zunächst den Schluß von F-moll

nach B-moll, worauf den Rest der Periode (Nachsatz) ein Zwischenspiel füllt, das einen Halbschluß auf c+ macht. Nun ergreift der Alt (Tenor) ebenfalls den Dux (Trugschluß auf den 4. Takt, in den 5. hinüberragend [5] mit Umdeutung von des+ zu °f). Höchst merkwürdig ist der nun folgende Nachsatz, der nach den 6. Takte die zweite Unterdominante (b VII) ergreift und mit Dehnung der Schlußgruppe auf drei Takte (Triole vom 6.—8. Takt) über f^7 nach B-moll schließt, das aber als Unterdominante keine ernsthafte Schlußempfindung aufkommen läßt und auch sofort zur Oberdominante weiterführt (8 = 3), worauf ein neuer Nachsatz, wieder mit Triole für 6—8 nach F-moll schließt. Beide Male macht auf der Takttriole der Baß gleichsam vergebliche Anstrengungen, das Thema zu ergreifen:





(8)

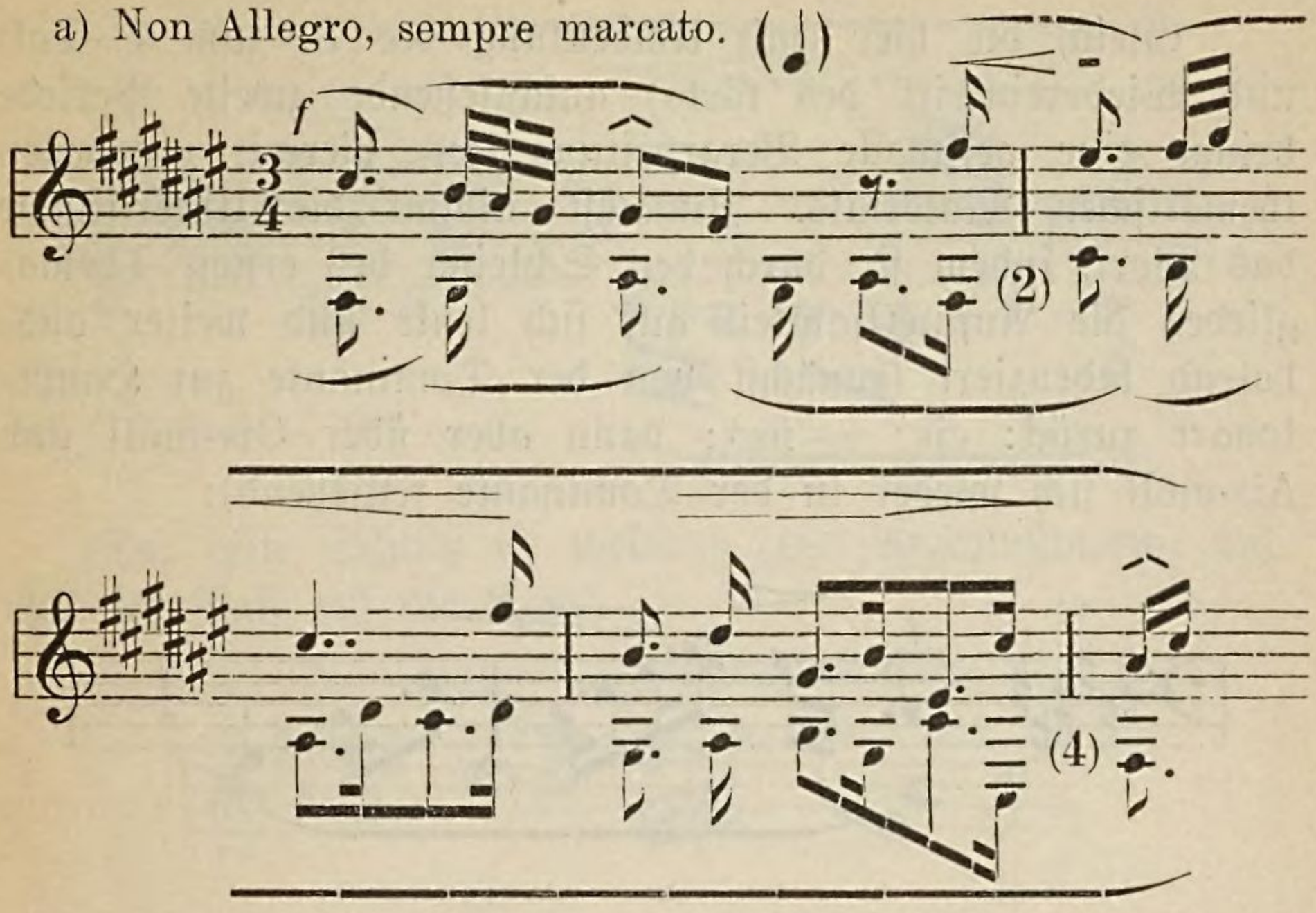
Hieran ſchließt noch eine Coda, die zunächſt in einem achttaktigen Zwiſchenſpiele (mit Halbſchluß auf f+ am Ende) die Stimmung wieder zur Ruhe kommen läßt, alsdann den Dux in B-moll im Sopran, und mit 4 = 5 anſchließend denſelben in der Haupttonart im Alt bringt, und endlich (mit 8 = 1) noch ein dem erſten Zwiſchenſpiel nachgebildetes Nachſpiel von acht Takten über Orgelpunkt auf C, von dem der Baß erſt auf den achten Takt nach F tritt.

II. 13.

Präludium und Fuge Fis-dur.

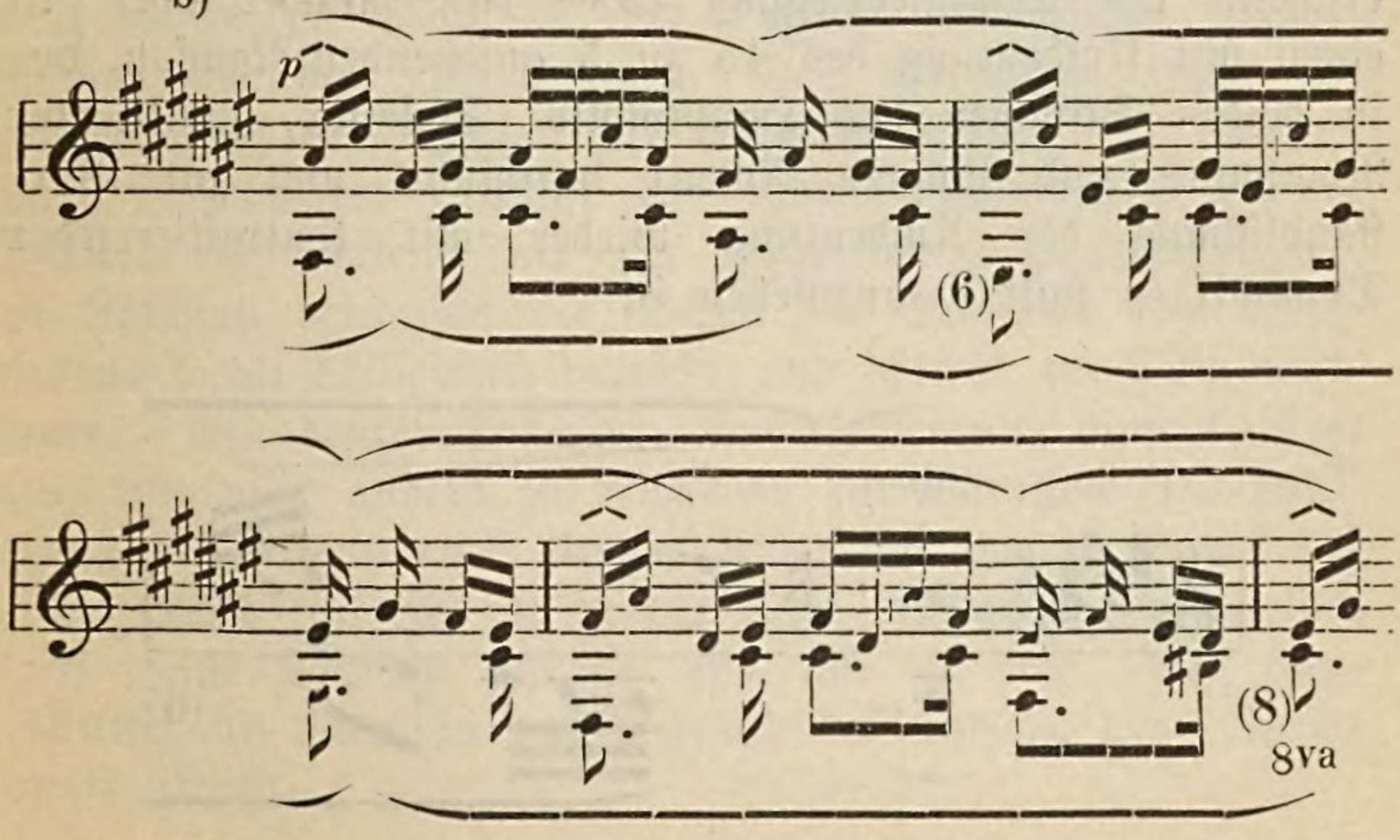
Das Präludium (abgeſehen von den letzten, durch Akkordgriffe verſtärkten Takten ſtreng zweiſtimmig) iſt ein ſehr reich ausgeführtes Stück, in Stimmung und Faktur vielleicht am verwandteſten dem Cis-moll-Präludium des zweiten Teils, aber heller und markiger und durch den Wechſel zweier thematiſchen Bildungen beſonders reizvoll. Als Kette zieht ſich durch das Gewebe des Stücks ein ruhig fortſchreitender punktierter Rhythmus an Stelle der ſonſt gewöhnlich die Unterlage bildenden glatten Achtel oder Viertel (vgl. z. B. I. 6, 11, 13, 21, 23; II. 2, 15, 20 u. m.); den Einſchlag bildet zunächſt ein markiges, etwas pathetiſches Sätzchen:

a) Non Allegro, sempre marcato. (♩)

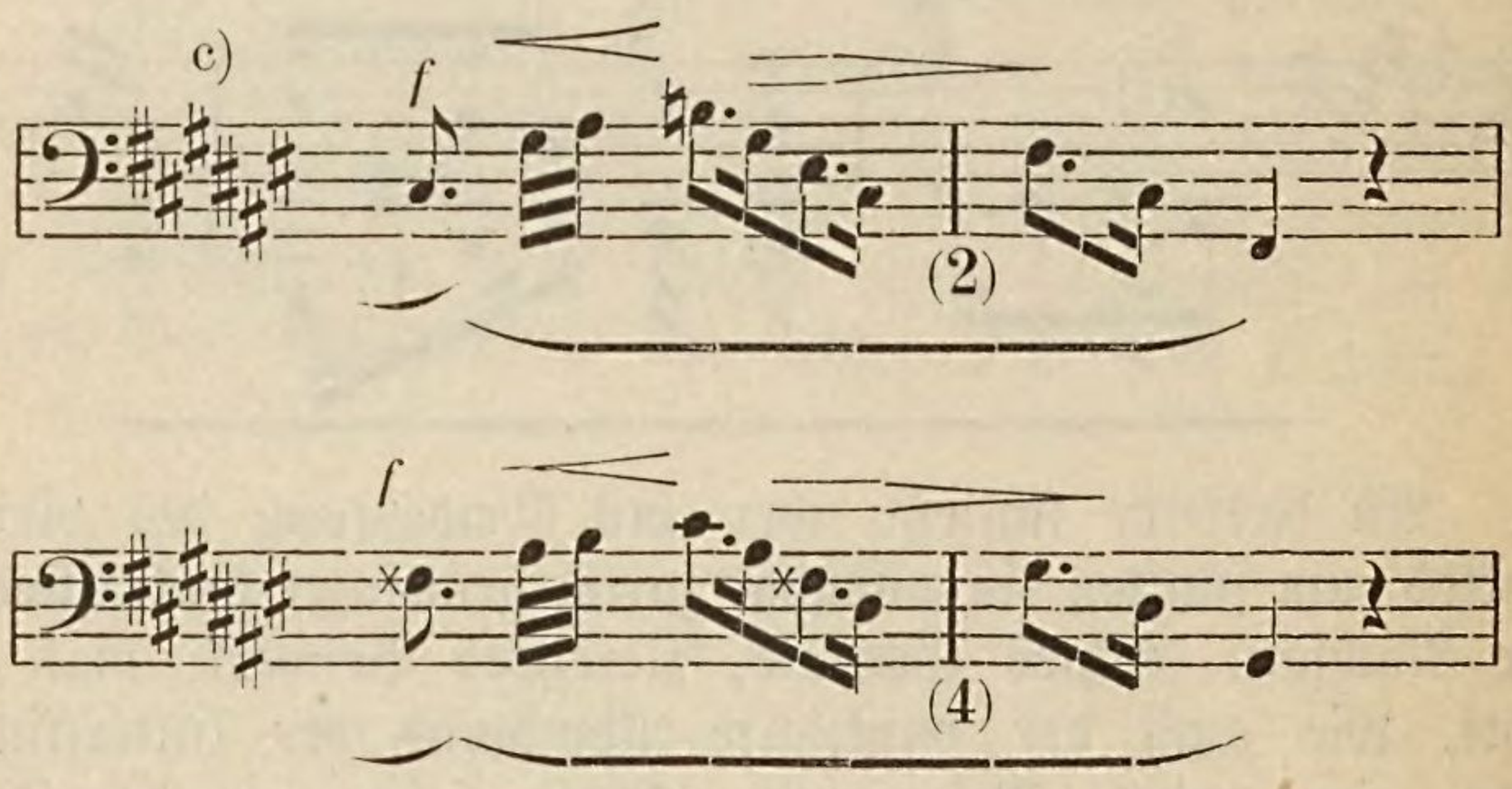


An dasselbe schließt aber mit Umdeutung des vierten Taktes zum fünften ein offenbar zarter gemeinter kontrastieren= der Nachsatz, leichtes Geranke, zierendes Beiwerk; man be= achte, wie auch der punktierte Rhythmus der Unterstimme dabei eine andere Bedeutung erlangt, sofern an die Stelle des ruckweisen Vordringens ein zierliches Auf= und Abschwe= ben tritt:

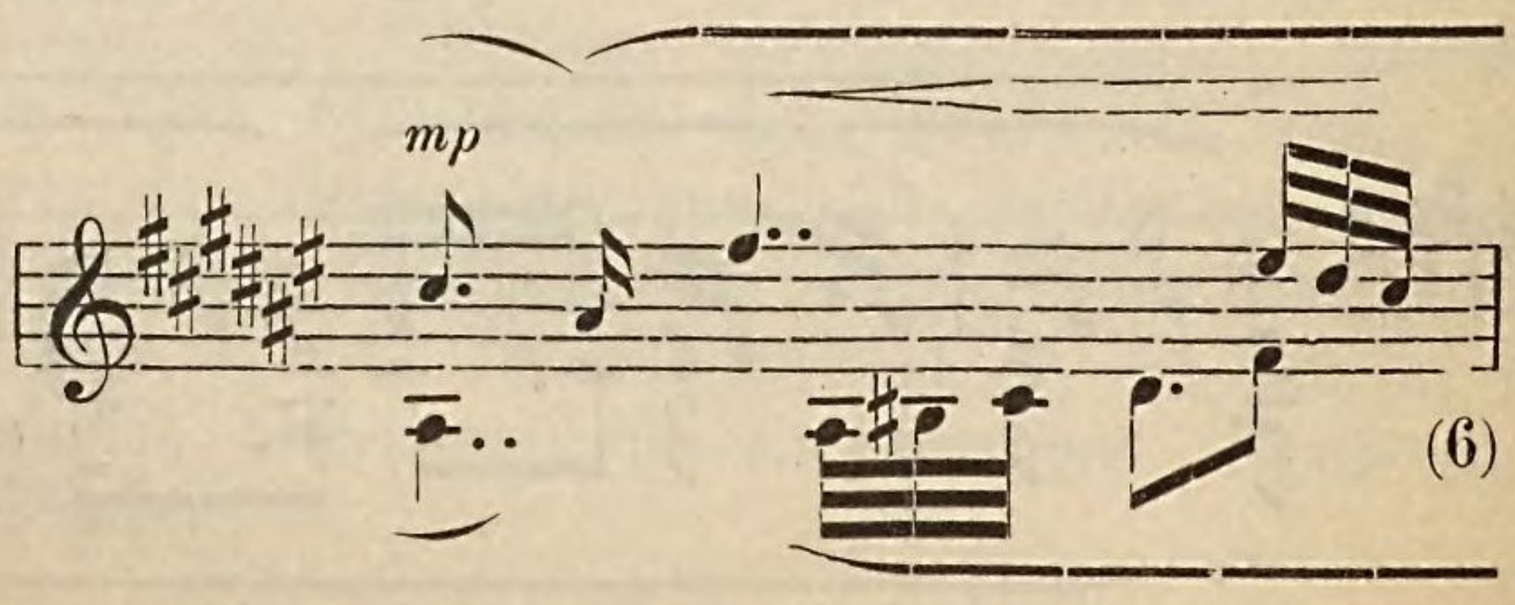
b)

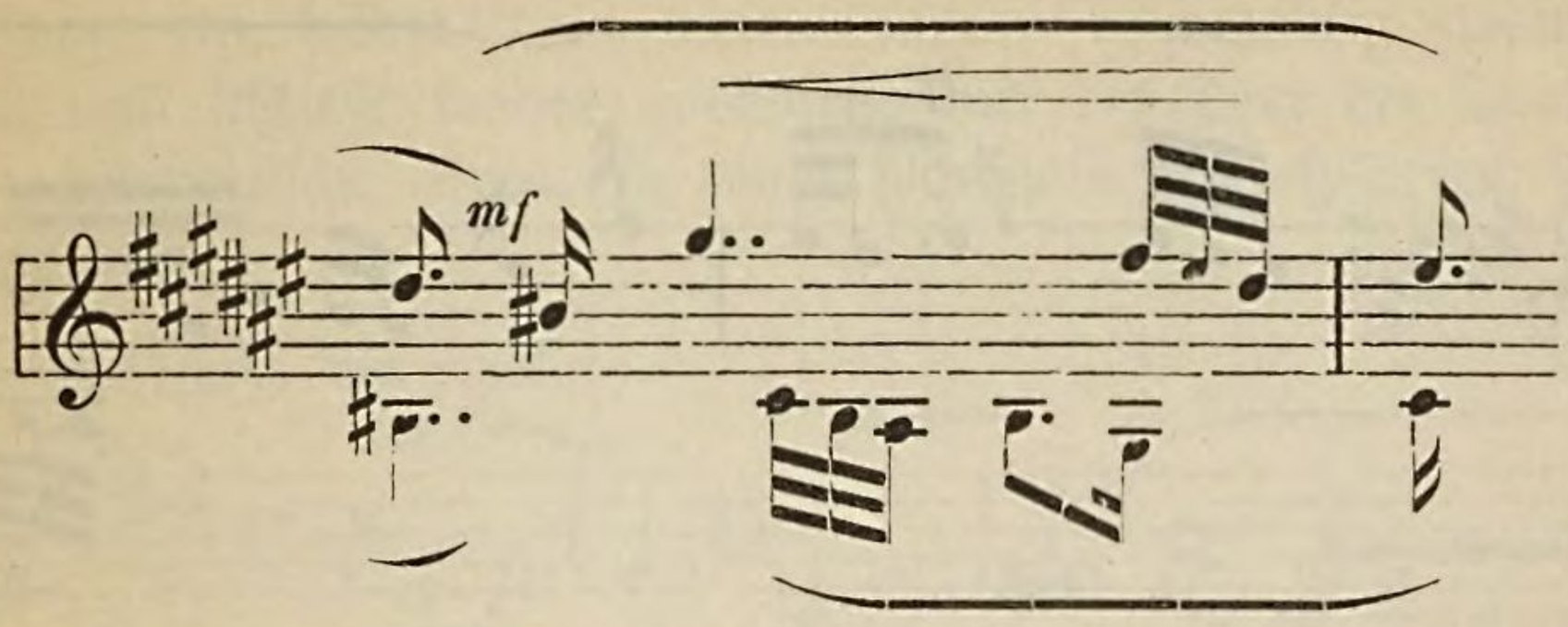


Gleich die hier (mit Umdeutung des 8. zum 1. Takt und Wiedereintritt des forte) anschließende zweite Periode bringt eine geistvolle Verarbeitung des hiermit gegebenen thematischen Materials. Zunächst nimmt die Unterstimme das Wort, indem sie durch den Schleifer des ersten Themagliedes die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und weiter ausholend kadenziert (zunächst von der Dominante zur Haupttonart zurück: cis^7 — fis^+; dann aber über Gis-moll und Ais-moll sich wieder in der Dominante festsetzend):

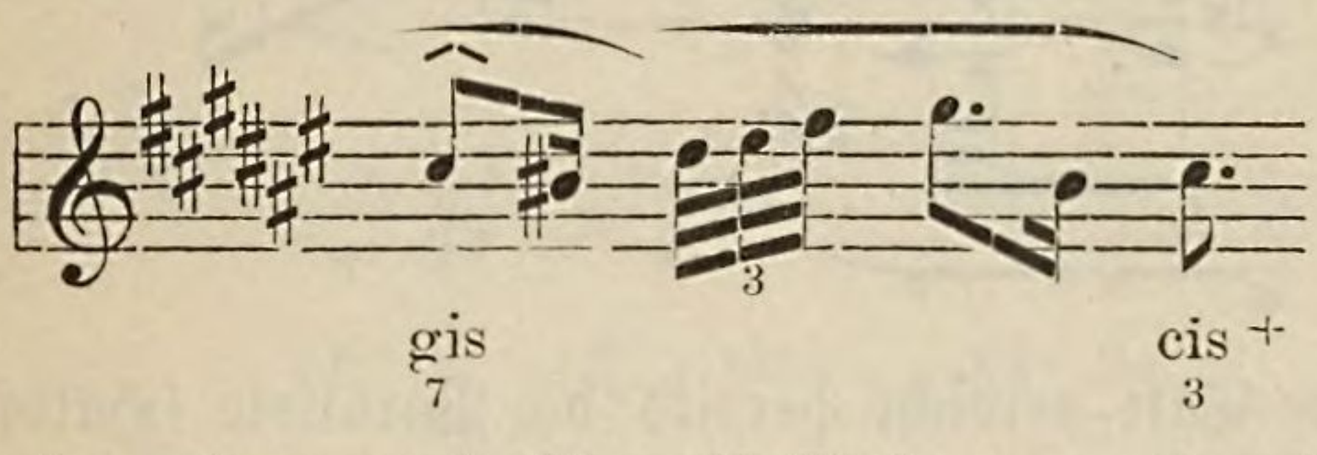


dazu spinnt die Oberstimme ihr Figurenwerk weiter. Die nochmalige sequenzartige Hinaufschiebung des Baßganges erscheint als Schlußverlegung (3a—4a), mündet aber in einen mit Umdeutung des 4a zu 5 ansetzenden Nachsatz, der in beiden Stimmen das Hauptmotiv (Schleifer, punktierter Rhythmus und längere Noten) durchführt und zur Verständlichung der Umdeutung wieder mit kontrastierender Dynamik (p statt f) anzusetzen ist:

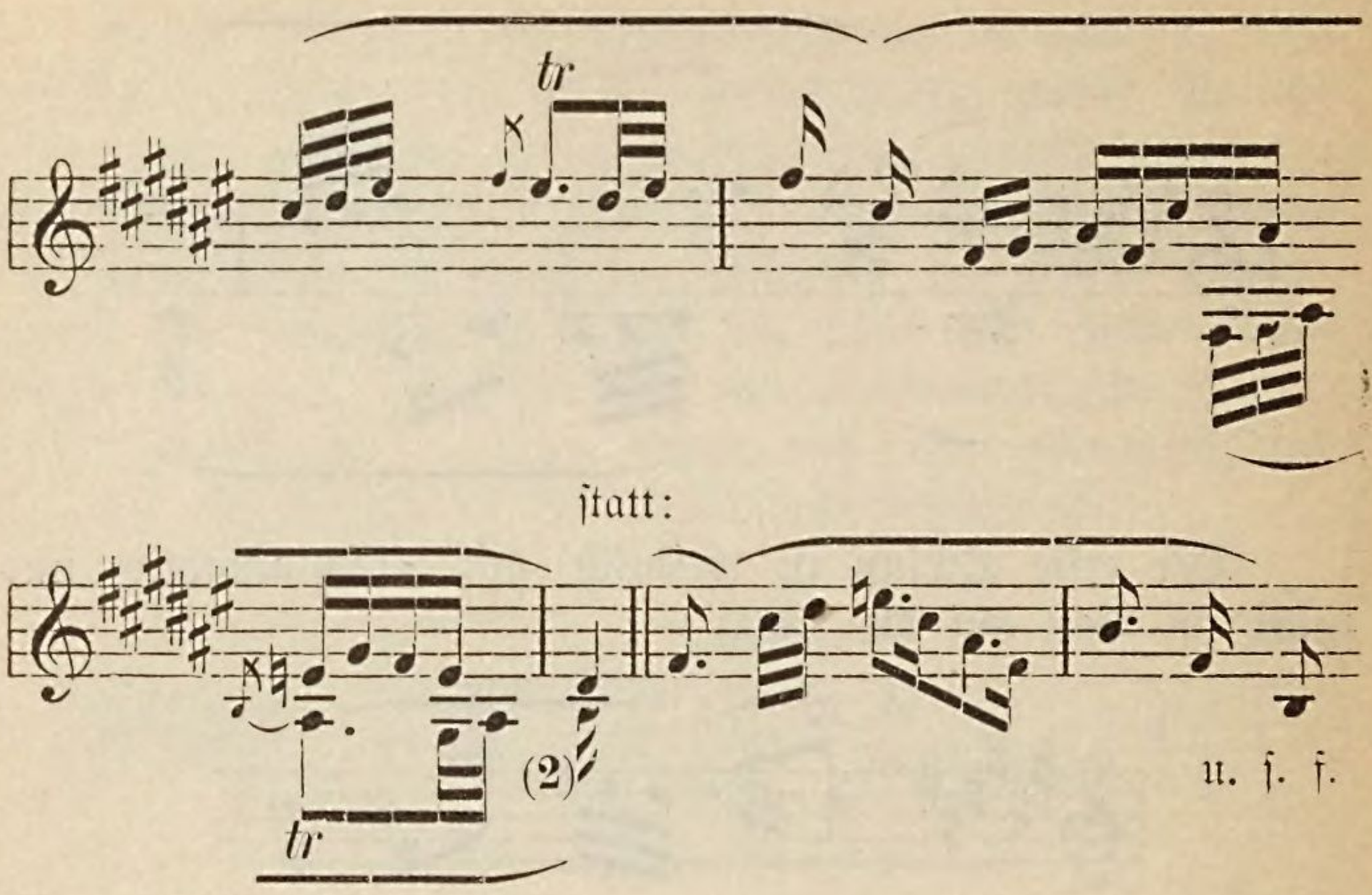




Der erste Schluß ist weiblich (mit Anschlußmotiv) und führt im Baß auf die Terz:



erfährt daher eine zweitaktige Bestätigung. Damit ist der erste Teil abgeschlossen. Auf den Schlußwert (8a) setzt der Hauptgedanke in der Dominanttonart wieder ein (mit 8a = 1), den zweiten (Modulations-) Teil einleitend. Die Oberstimme nimmt dazu statt des punktierten Rhythmus das Arabeskenmotiv des zweiten Themagliedes; der Nachsatz setzt mit 4 = 5 ein, bedarf aber kontrastierender Dynamik nicht, weil die beiden Stimmen ihre Themen austauschen (Hauptgedanke in der Oberstimme). Der Vordersatz lenkt zur Haupttonart, der Nachsatz zur Unterdominante. Ein zweiter Satz reproduziert zunächst das zweite Themaglied (b) in H-dur, im vierten Takt zur Haupttonart zurückschließend, der Nachsatz vertauscht die Rollen der Stimmen (die Oberstimme durch Trillerchen verziert) nnd schließt zur Dominanttonart. Ein dritter Satz (der ohne Umdeutung einsetzt) führt uns, wie nicht anders zu erwarten, zur Parallele (Dis-moll) und zwar mittels einer Umgestaltung des zweiten Satzes des ersten Teils (c). Es ist in der That erstaunlich, wie getreu Bach seine Themen festhält und wie er doch durch Einkleidung des einen in das Gewand des andern, neue Situationen schafft:



statt:

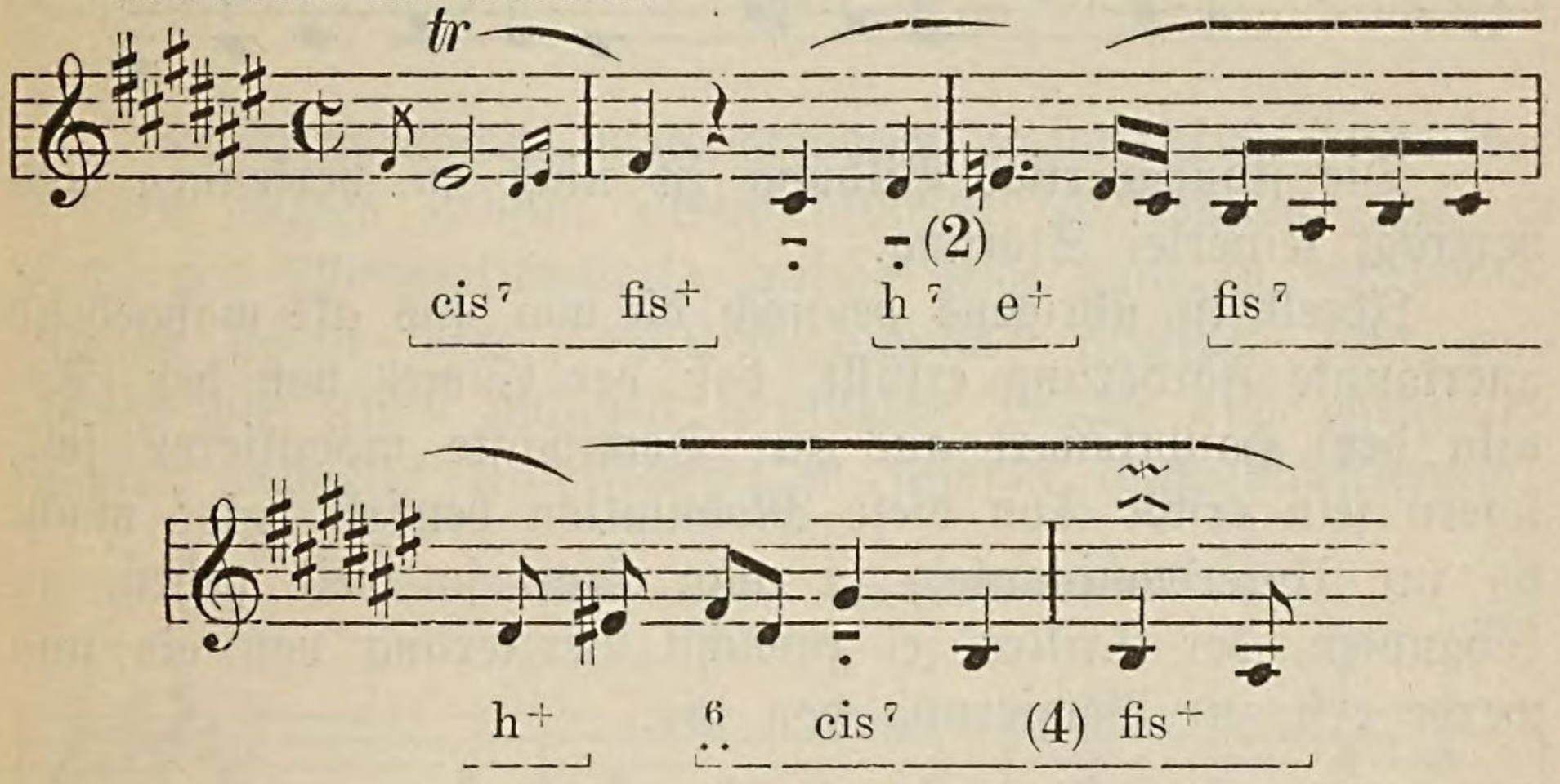
u. s. f.

Der vierte Takt erreicht bereits die Parallele (Halbschluß auf ais^{+}) und der zweimal wiederholte Nachsatz (ohne Umdeutung einsetzend) hält dieselbe fest, auf die beiden ersten 8. Takte abermals Halbschlüsse machend (8 = 4), endlich aber in eine förmliche Klausel auslaufend. Das motivische Material ist in diesen Sätzen ebenso wie in den noch weiter folgenden durchaus das bisher aufgewiesene. Der zunächst anschließende Satz moduliert über die Parallele der Unterdominante (Gis-moll) zur Dominante (Cis-dur) zurück (^{0}ais — dis^{7} — ^{0}dis; gis^{7} — cis^{+} — fis^{6} — gis^{7} — cis^{+}); darauf folgt ein mixolydisches Zwischensätzchen (cis^{7}) von 4 Takten und endlich der Schlußteil in der Haupttonart, der ziemlich getreu die beiden ersten Perioden des Stückes reproduziert, aber natürlich die Modulation zur Oberdominante vermeidet. Bach überspringt daher den Nachsatz der ersten Periode (b), den er sich als Coda aufspart, jedoch erweitert zu einem ganzen Satze. So rundet sich das Ganze in anmutigster Weise ab.

Die (dreistimmige) Fuge steht wohl nicht in unmittelbarer Beziehung zum Präludium, verträgt sich aber vortrefflich mit ihr und ist von straffem, zusammengerafftem Wesen. Das Thema setzt energisch mit einem Triller auf dem

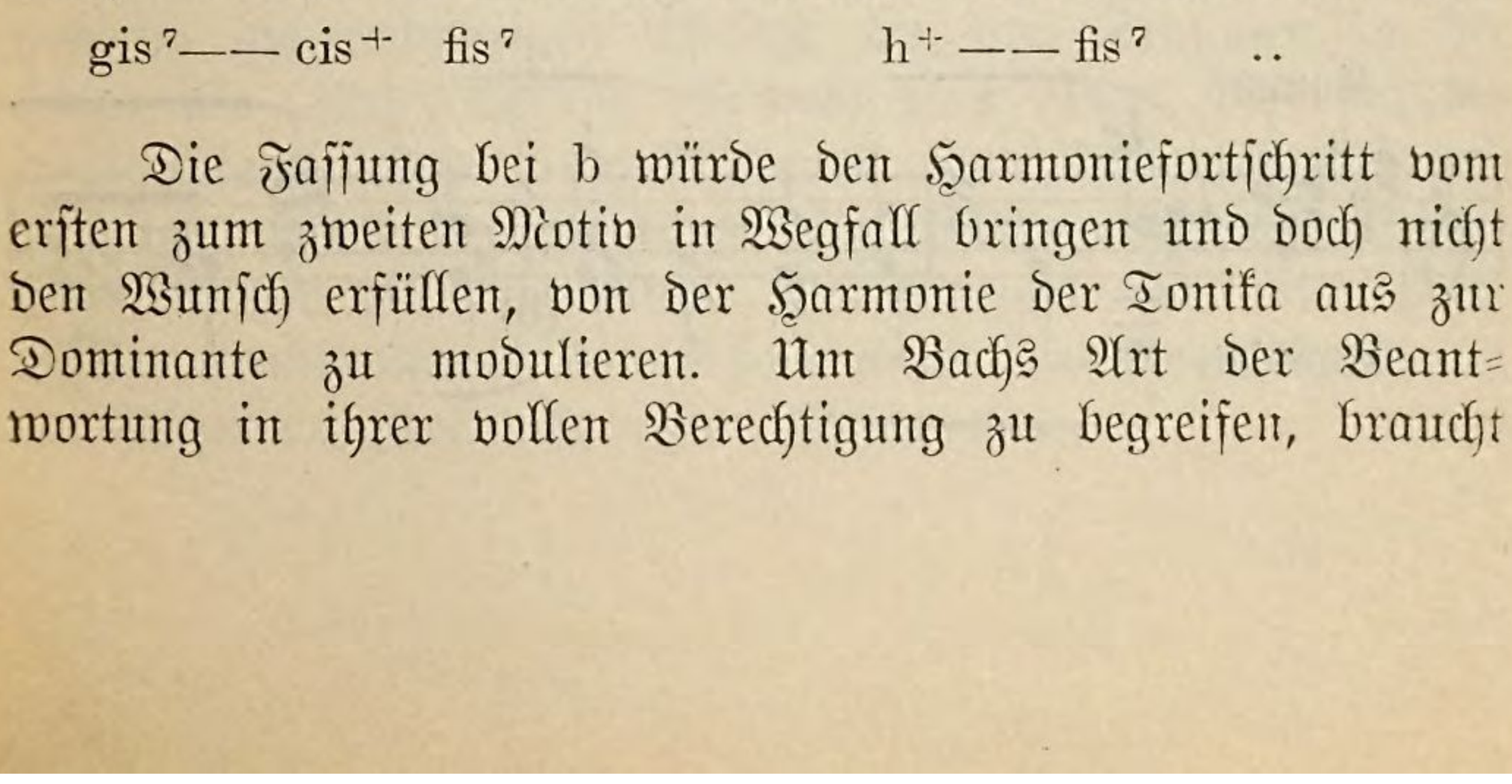
Leittone ein, bildet dann diesen Schluß sequenzartig zweimal nach und schließt, weiter ausholend, auf der Terz der Tonika. Der harmonische Sinn ist (nach Maßgabe der späteren Behandlung):

Sostenuto ma risoluto.



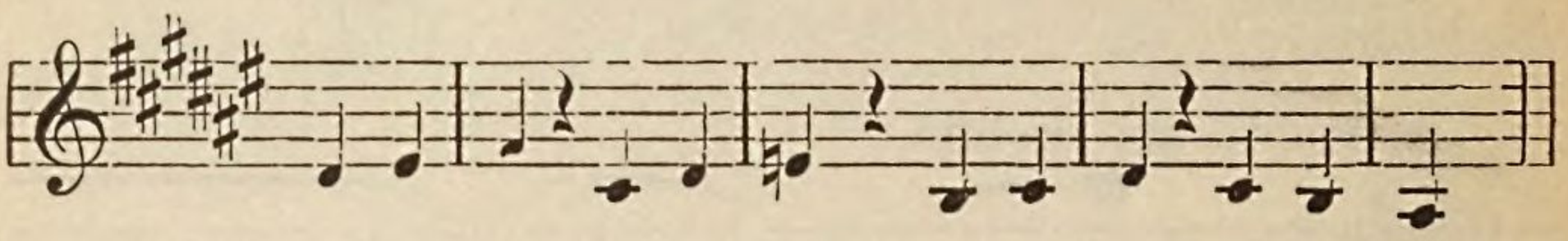
Es ist also ungewöhnlich reich an Modulation und steigt zur zweiten Unterdominante hinab und über die erste zur Haupttonart wieder empor. Der Comes ist die getreue Transposition in die Oberquinte. Ein Versuch, nach wirklichen oder vermeintlichen Regeln den Comes anders zu gestalten, stößt auf unüberwindliche Hindernisse; wollte man etwa das fis — cis des zweiten (?) Taktes mit cis — fis beantwortet sehen, so könnte es nur auf Kosten des zweiten Motives geschehen:

a) oder: b)



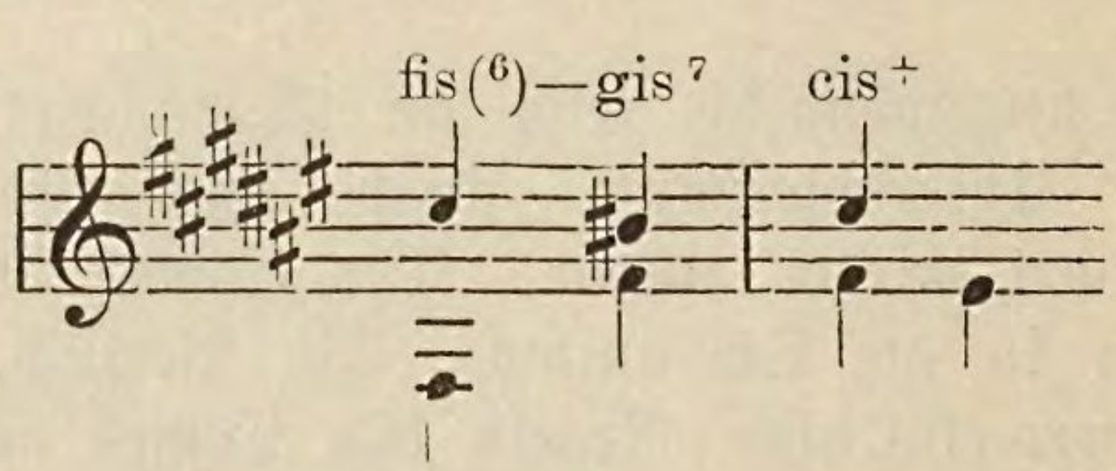
Die Fassung bei b würde den Harmoniefortschritt vom ersten zum zweiten Motiv in Wegfall bringen und doch nicht den Wunsch erfüllen, von der Harmonie der Tonika aus zur Dominante zu modulieren. Um Bachs Art der Beantwortung in ihrer vollen Berechtigung zu begreifen, braucht

man aber nur die melodische Urform ins Auge zu fassen, als deren ausgezierte Umgestaltung das Thema gelten muß:



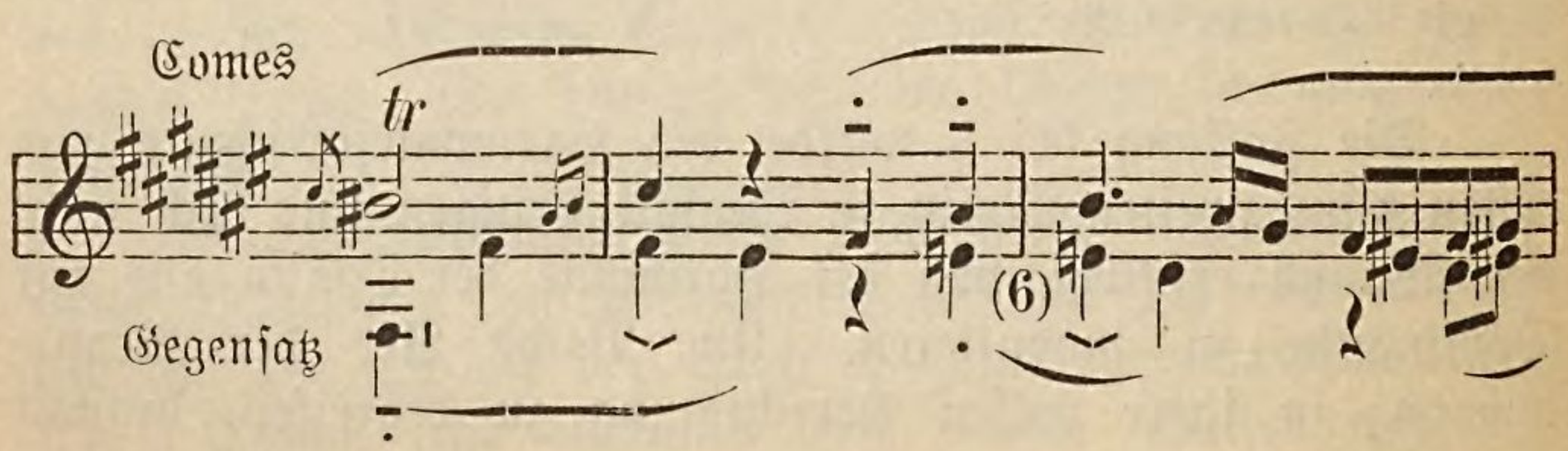
Die sequenzartige Bildung ist nicht zu verkennen und verträgt keinerlei Störung.

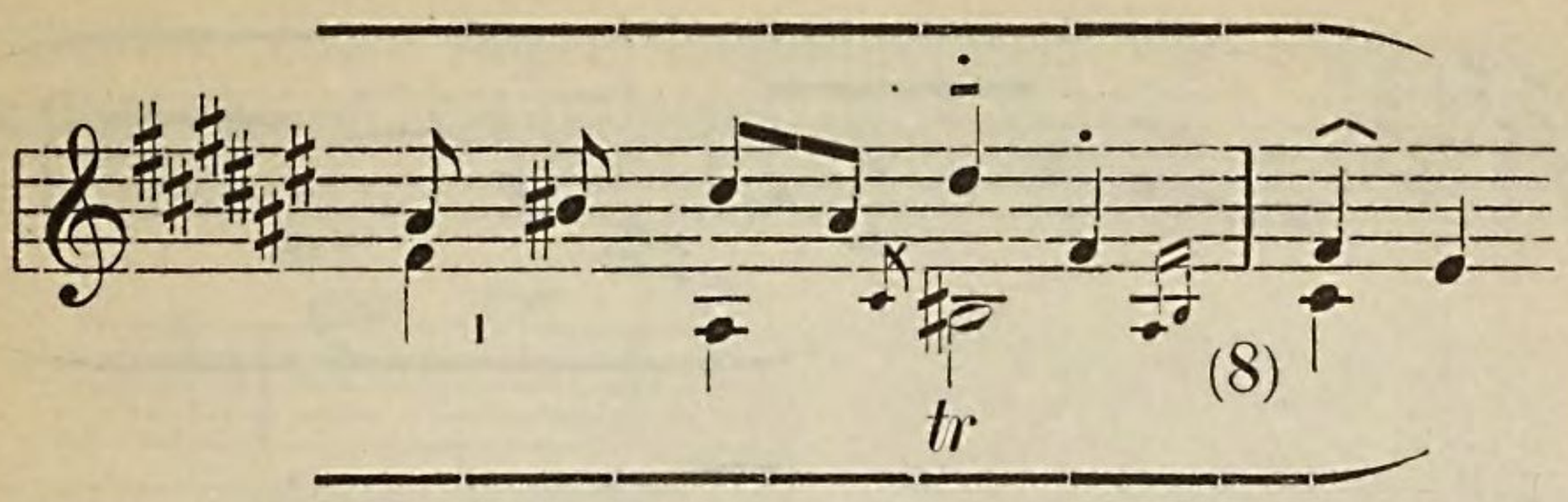
Ideell ist übrigens dennoch die von uns als maßgebend anerkannte Forderung erfüllt, daß der Comes von der (Tonika der) Haupttonart aus zur Dominante modulieren soll, sofern sein erster Ton diese Modulation bewirkt (gis^7 macht fis zur Unterdominante); ja man kann so weit gehen, zu behaupten, der Triller sei zunächst Verzierung von cis und werde erst zur Verzierung von his:



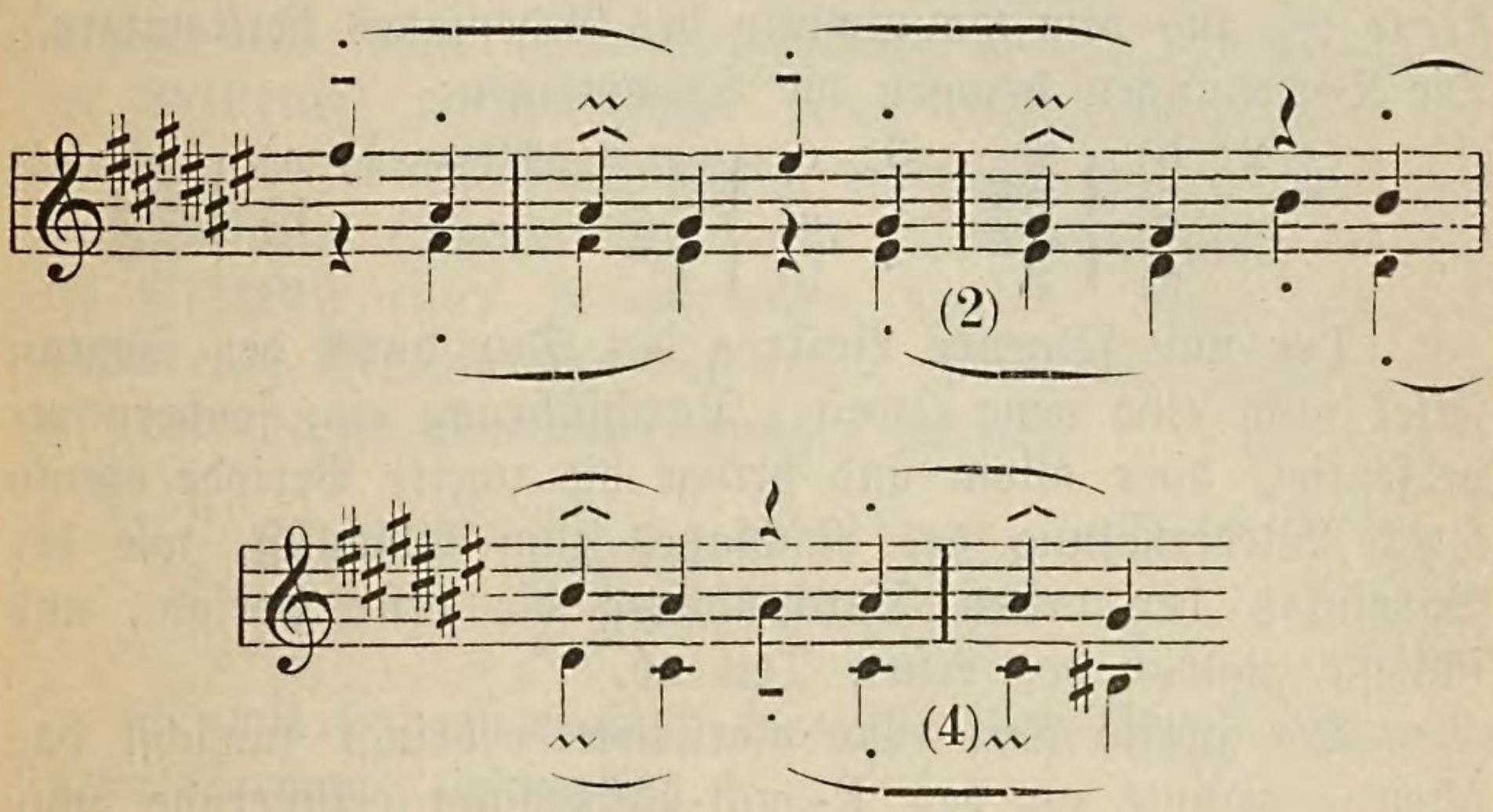
Vor allem ist immer wieder zu betonen, daß nicht Andersgestaltung des Themas, sondern möglichste Gleichgestaltung für die Bildung des Comes der Hauptgesichtspunkt ist.

Der Gegensatz, der durch die ganze Fuge beibehalten wird, und aus dem auch fast alle Zwischenspiele herauswachsen, hat eine frappante Ähnlichkeit mit dem Thema des F-moll-Präludiums des zweiten Teils:

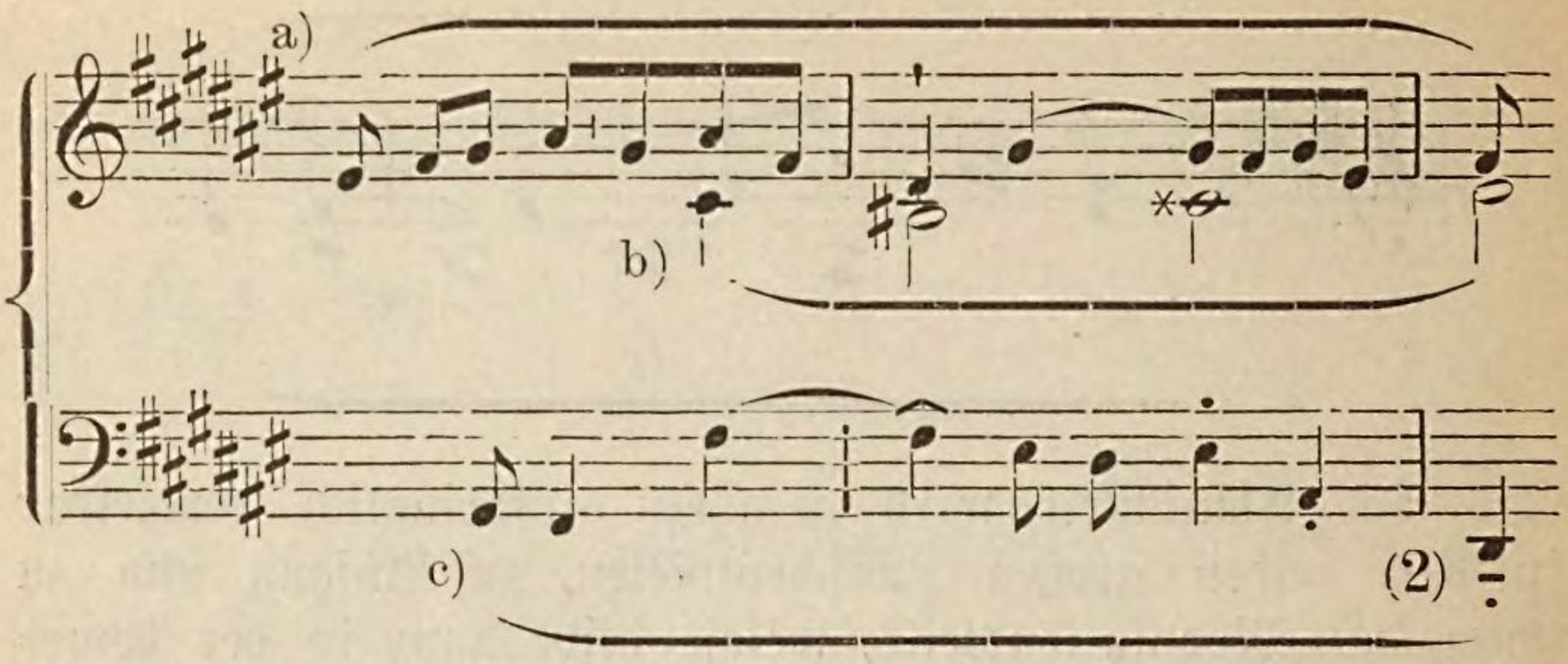




Die Ähnlichkeit wird geradezu aufdringlich bemerkbar in den beiden großen Zwischenspielen, zu Anfang und zu Ende des Modulationsteils, welche beide ganz in der homophonen Weise des F-moll-Präludiums gebildet sind und ebenso wie jenes zwischen parallelen Terzen und parallelen Sexten wechseln (Unterstimme in Achteln kontrapunktierend):



Natürlich kann diese Ähnlichkeit den Wert des Stückes nicht schmälern, zumal sich wohl kaum wird feststellen lassen, ob Bach zuerst jenes Präludium oder diese Fuge geschrieben hat. Der erste Teil der Fuge (in der Haupttonart) umfaßt zunächst die erstmaligen Einsätze der drei Stimmen in der Folge Alt (Dux), Sopran (Comes), Baß (Dux), die einander direkt folgen (ohne Einschiebsel und ohne Umdeutungen) und zusammen einen dreigliedrigen Satz bilden (Nachsatz wiederholt), ferner ein achttaktiges Zwischenspiel, das aus viermaliger transponierter Wiederholung mit Stimmenvertauschung der folgenden Zweitaktgruppe besteht:



Die erste Stimme (a) ist offenbar aus dem Schlußglied des Themas, die zweite (b) aus dem Schluß des Gegensatzes, oder dem mit ihm gleichlautenden Anfang des Themas, die dritte (c) aus dem Hauptmotiv des Gegensatzes herstammend. Die Versetzungen bringen die Stimmlagen:

2: b) } nach Gis-moll.
c)
a)

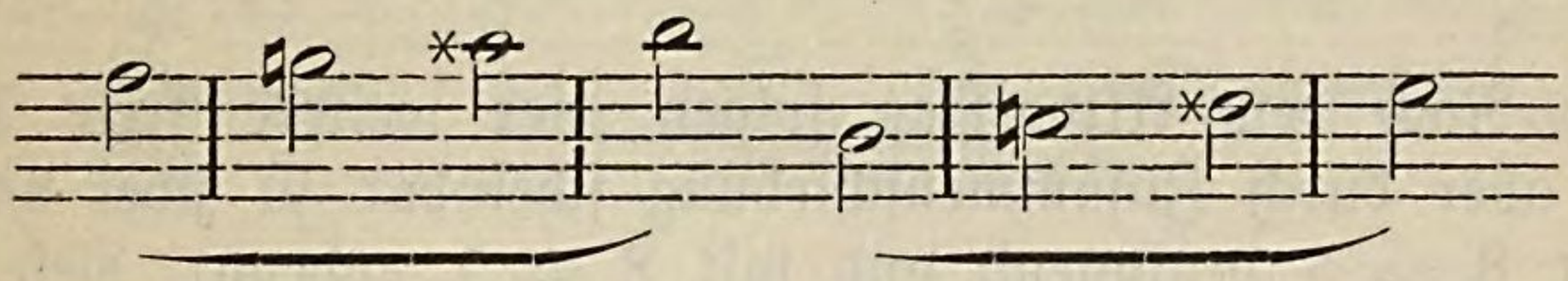
3: c) } nach Cis-dur.
a)
b)

4 (= 1) a) } nach Fis-dur.
b)
c)

Der nun folgende Vortrag des Dux durch den Sopran leitet nicht eine neue (zweite) Durchführung ein, sondern repräsentiert diese allein und bringt die zweite Periode ebenso durch Wiederholung des Nachsatzes zum Abschluß, wie der Baßeinsatz der ersten Durchführung die erste Periode, und schließt zugleich den ersten Teil ab.

Der zweite Teil (Modulationsteil) bringt zunächst das schon erwähnte an das F-moll-Präludium erinnernde achttaktige Zwischspiel, das durch Dis-moll, Gis-moll (Gis-dur), Eis-moll nach Ais-moll schließt. Der laufende Kontrapunkt dieses Satzes:

entstammt seiner Figurationsform nach dem Schlußglied des Themas, seinem Hauptinhalte nach aber:



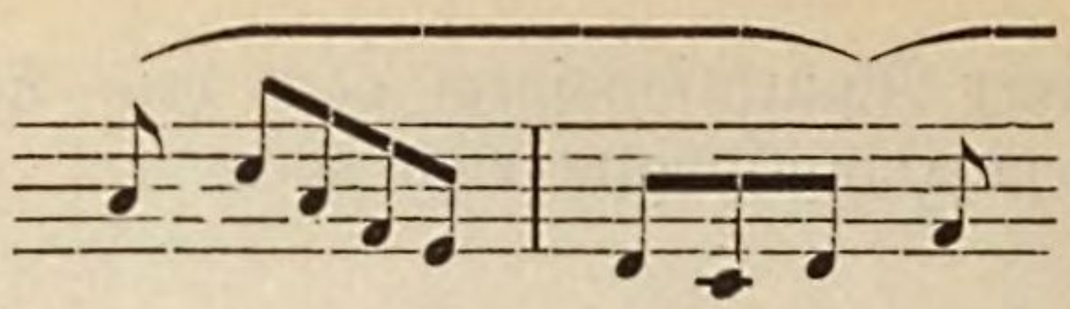
der Mittelstimme (b) des ersten Zwischenspiels bzw. dem Schluß des Gegensatzes. Daran schließt eine vollständige dirtte Durchführung mit der Stimmfolge: Baß (Thema in Cis-dur), Alt (Thema in Fis-dur, NB. Wiederberührung der Haupttonart inmitten des Modulationsteils), Sopran (Thema in Dis-moll [Parallele]), alle drei einander direkt folgend und wieder eine dreigliedrige Periode bildend. Auch der Mittelteil enthält außer einer vollständigen noch eine durch nur einen Stimmeneinsatz markierte zweite (die vierte) Durchführung (Thema in H-dur [Oberdominante] im Alt) als Abschluß einer dreigliedrigen Periode, deren erste acht Takte eine Reproduktion des ersten Zwischenspiels sind, aber mit drei neuen Stimmversetzungen nämlich:

1: b) a) c) } nach Gis-moll. 2: c) b) a) } nach Cis-dur. 3: a) c) b) } nach Fis-dur. 4 (= 1): b) a) c) } nach H-dur.

Damit sind thatsächlich die sechs möglichen Versetzungen dreier Stimmen erschöpft!

Das nun wiederkehrende große zweite Zwischenspiel weist nur eine Vertauschung der beiden Oberstimmen auf (mit Sexten statt Terzen beginnend) und durchläuft, da es eine Quinte tiefer beginnt, die Tonarten Gis-moll, Cis-moll (Cis-dur), Ais-moll, Dis-moll.

Der Schlußteil (in der Haupttonart) springt direkt von der Parallele in die Haupttonart zurück mit dem Vortrag des Dux durch den Baß: ihm schließt sich zunächst der Alt mit dem Comes an, aber erst nach zwei eingeschobenen Takten (3a—4a) welche die Erinnerung an das F-moll-Präludium sogar auch in der Achtel-Figuration auffrischen:



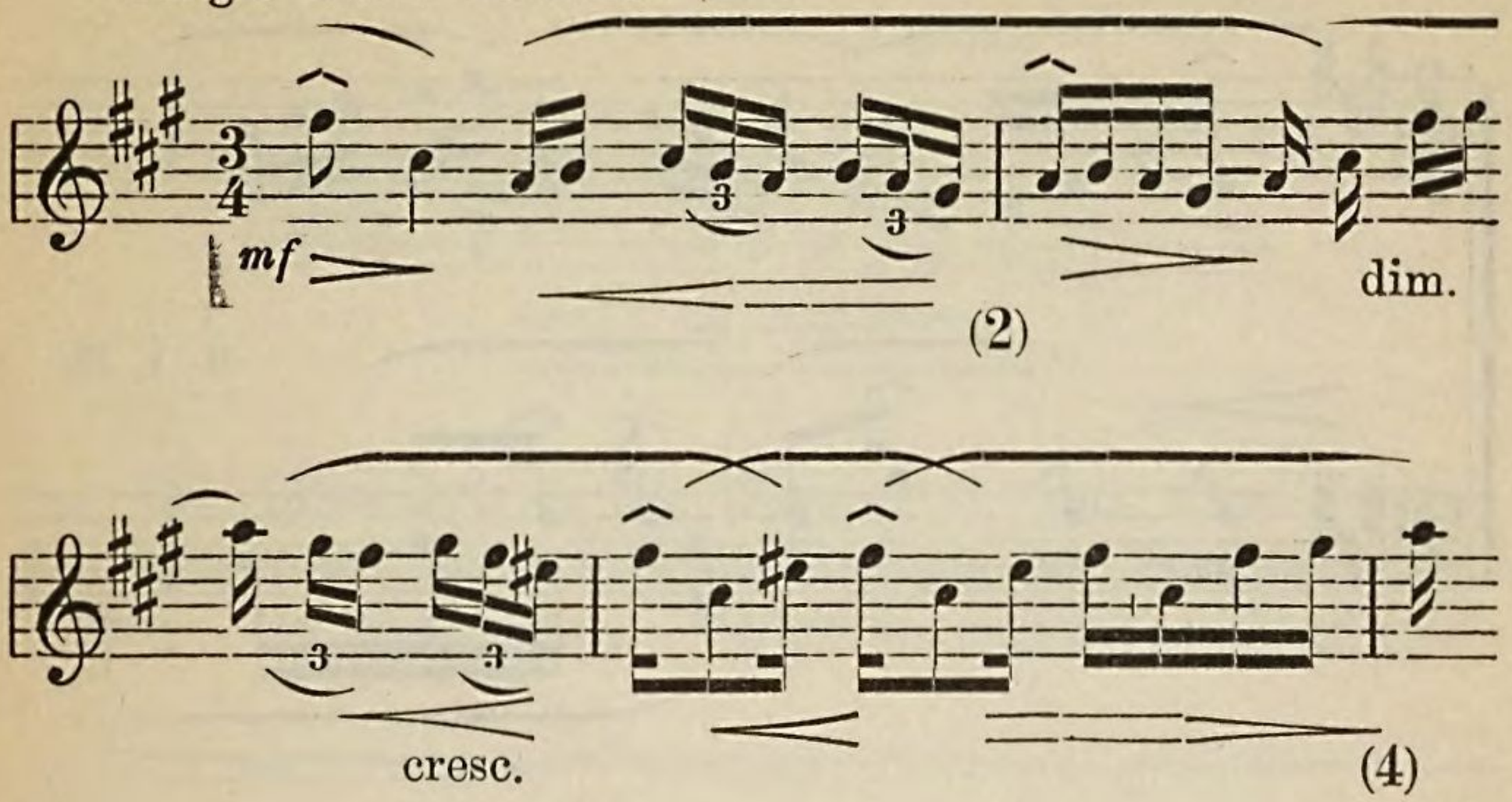
Nach dem Altvortrag folgen vier weitere freie Takte, die aber durch Zusammenschiebung scheinbar zu zwei werden (mit 8 = 5 beginnend und mit 8 = 1 endend), diese Periode ebenfalls dreigliedrig machend, und endlich ergreift der Sopran, der nach dem letzten Baßvortrag des Themas für acht Takte verstummt war, noch einmal den Dux in hoher Sopranlage, worauf vier freie Takte (Nachsatz) die Fuge schließen. Man beachte das fast gänzliche Fehlen von Störungen der Symmetrie, durch welches die Fuge ähnlich der in F-moll besonders leicht verständlich wird. Vielleicht ist das der Grund, warum Debrois van Bruyck gerade in dieser Fuge die typische Norm der Gattung sehen möchte.

II. 14.

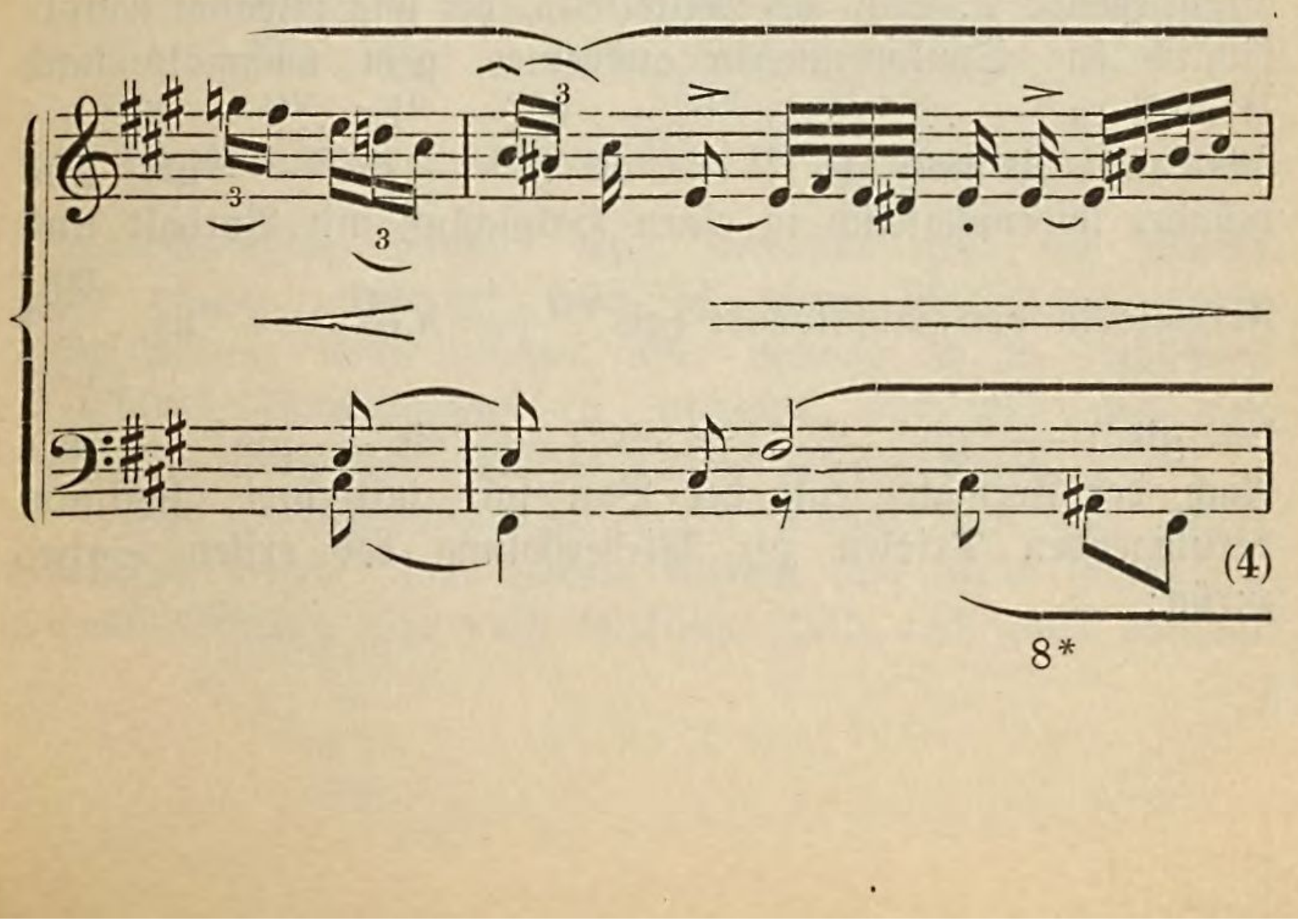
Präludium und Fuge Fis-moll.

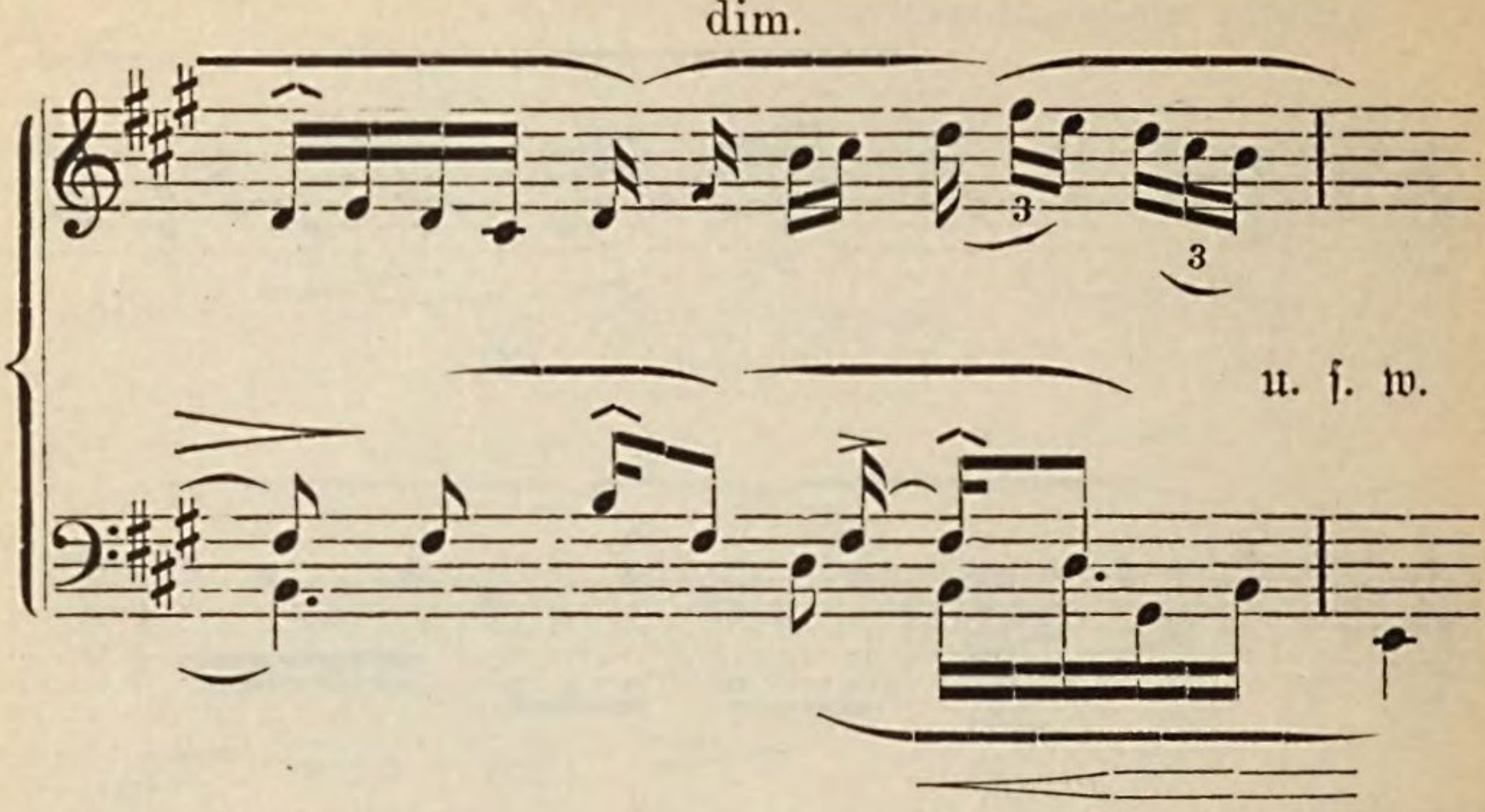
Ein wunderschönes, aus innerster Seele gesungenes dreistimmiges Präludium, jugendfrisch und überströmend von Liebe wie kaum eins im ersten Teil und doch wieder in seiner ganzen Anlage entschieden den Altmeister verratend, leitet eine Fuge voll hohen Ernstes und tiefer Empfindung ein.

Welche Freiheit der melodisch-rhythmischen Entfaltung gleich in dem ersten grundlegenden Halbsatze! Man beachte wohl die schmeichelnde Quarte des Anfangsmotivs, die drängenden Triolen der Auftakte, die glatten Sechzehntel der doppelschlagartigen weiblichen Endung des zweiten Motivs nebst ihrem sehnsüchtig emporlangenden Anschlußmotiv, sowie die entzückenden Synkopenwirkungen des 3.—4. Taktes:



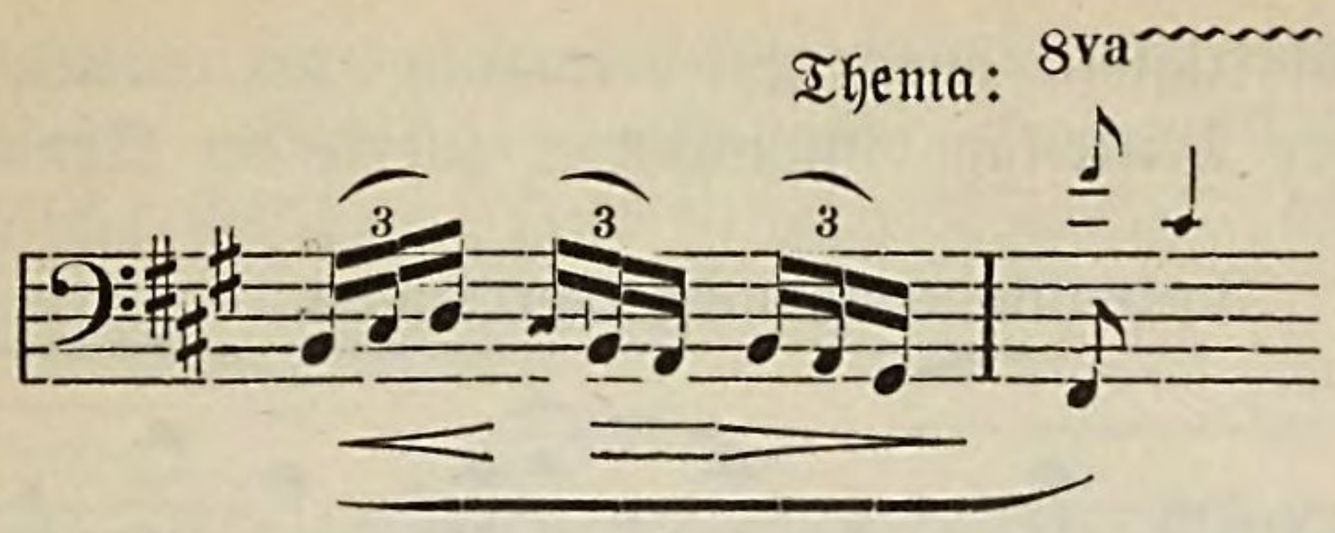
Die zweite Stimme imitiert vielfach die Oberstimme, ohne ihr aber auch nur in einem Takte den Rang der Führerin streitig zu machen; die Unterstimme ist bis auf wenige kleine Stellen wirklicher Baß. Das motivische Material bleibt durchweg das hier gegebene. Nur der zweite Satz, der zusammen mit dem dritten einen Mittelteil vorstellt (der Dominante und Parallele ausführlich begeht), bringt einiges Neue; er beginnt nämlich mit der Transposition des Anfangs in die Dominante (Cis-moll), meidet aber die Synkopen des 3.—4. Taktes, die er dem zweiten Satze des Mittelteils zu erhöhter Wirkung aufspart, mit folgenden Ersatz:



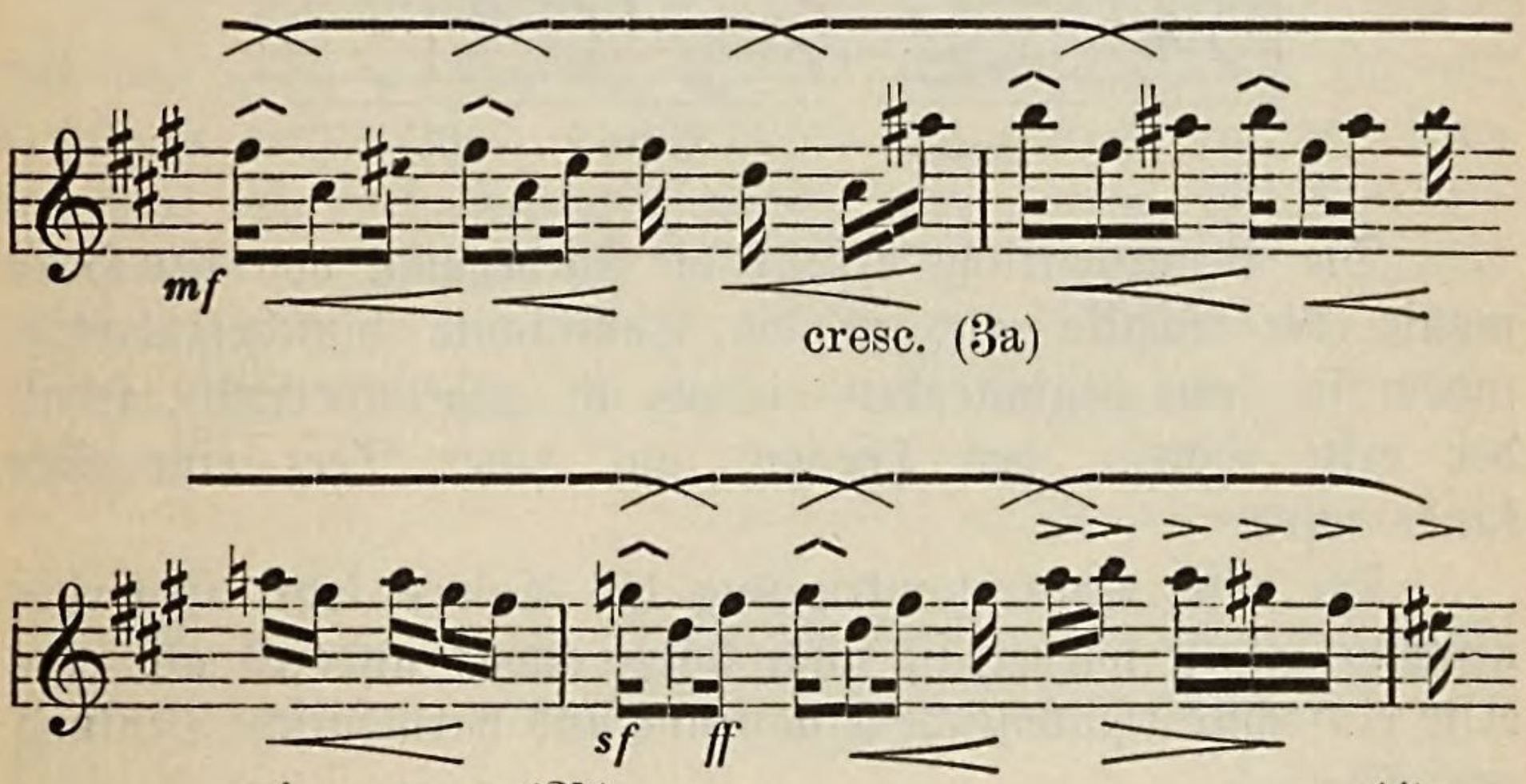


Ganz reizend ist hier die leise Andeutung des Synkopenmotivs in der Mittelstimme!

Der Aufbau des Stückes ist leicht übersichtlich. Der erste Satz hält sich durchaus in der Haupttonart (Ganzschluß im 4. und 8. Takt), erhält aber einen Anhang (5a—8a, zweiter Nachsatz), der zur Dominante (Cis-moll) moduliert. Der zweite Satz schließt (mit Umdeutung von 8a zu 1) an und moduliert zunächst im vierten Takte zur Unterdominante H-moll ($^{0}\text{gis} = \text{h}^{\text{VII}}_{\text{III}}$), sodann (3a—4a) zur Parallele (A-dur, Umdeutung: $^{0}\text{fis} — \text{d}^{6}$), in der er sich mit Berührung ihrer Dominante ($\text{d}^{6}_{1} = \text{h}^{7}$) festsetzt. Der daran anschließende 2. Satz des Mittelteils, der wie erwähnt hauptsächlich das Synkopenmotiv ausbeutet, geht nochmals nach H-moll ($\text{a}^{+} — \ddot{:}^{3} [= \text{e}^{\text{VII}}] — \text{h}^{7} — {}^{0}\text{h}$; $\ddot{:}^{\text{VII}} — \text{fis}^{7} — {}^{0}\text{fis}$) und Cis-moll ($\text{fis}^{\text{VII}} — {}^{0}\text{cis}\ \ddot{:}^{\text{VII}} — \text{gis}^{7} — {}^{0}\text{gis}$) und mündet leidenschaftlich in einen Halbschluß mit Vorhalt und Fermate in der Haupttonart ($\text{gis}^{\text{VII}} [= \text{h}^{\text{VII}}_{\text{III}}] — {}^{0}\text{fis}$, $\ddot{:}^{\text{V}}_{\text{III}}$ $[= \text{gis}^{7}] — {}^{0}\text{gis}$; $\ddot{:}^{\text{III}} [= \text{cis}^{7}] — {}^{0}\text{cis} — \text{gis}^{7} — \text{cis}$). Nach der Fermate lenkt der Baß solo mit drei gleichsam beruhigenden Triolen zur Wiederholung des ersten Satzes zurück:



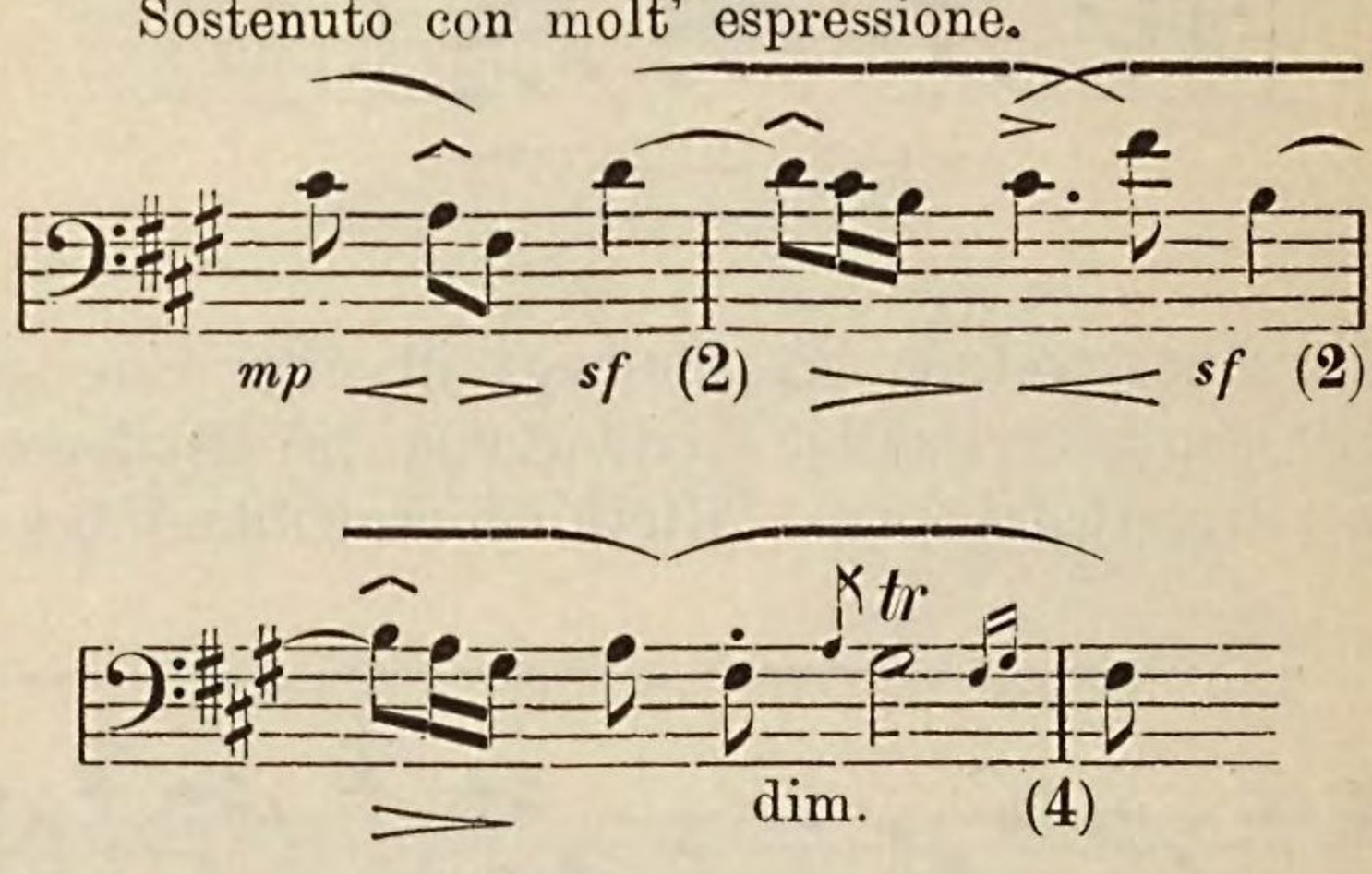
Die Wiederholung des Anfangs ist aber eine gewaltig gesteigerte, durch zweimalige Verschiebung des Synkopenmotivs (Tonika—Unterdominante—Akkord der neapolitanischen Sexte):



Dem Nachsatz folgt als Coda ein zweiter vollständiger Nachsatz; beide nutzen die chromatischen Harmonien (cis$^{\text{III}<}$ = fis^{7} [Dominante der Unterdominante], fis$^{\text{VII}}_{\text{III}<}$ = gis^{7} [zweite Oberdominante]) reichlich aus, verlassen aber die Tonart nicht wieder. „Herbe“ kann ich dieses Präludium gewiß nicht finden, noch weniger aber vermag ich in demselben „trockenes Formelwesen“ zu entdecken, muß also auch hier wieder Debrois van Bruycks Urteil entgegentreten.

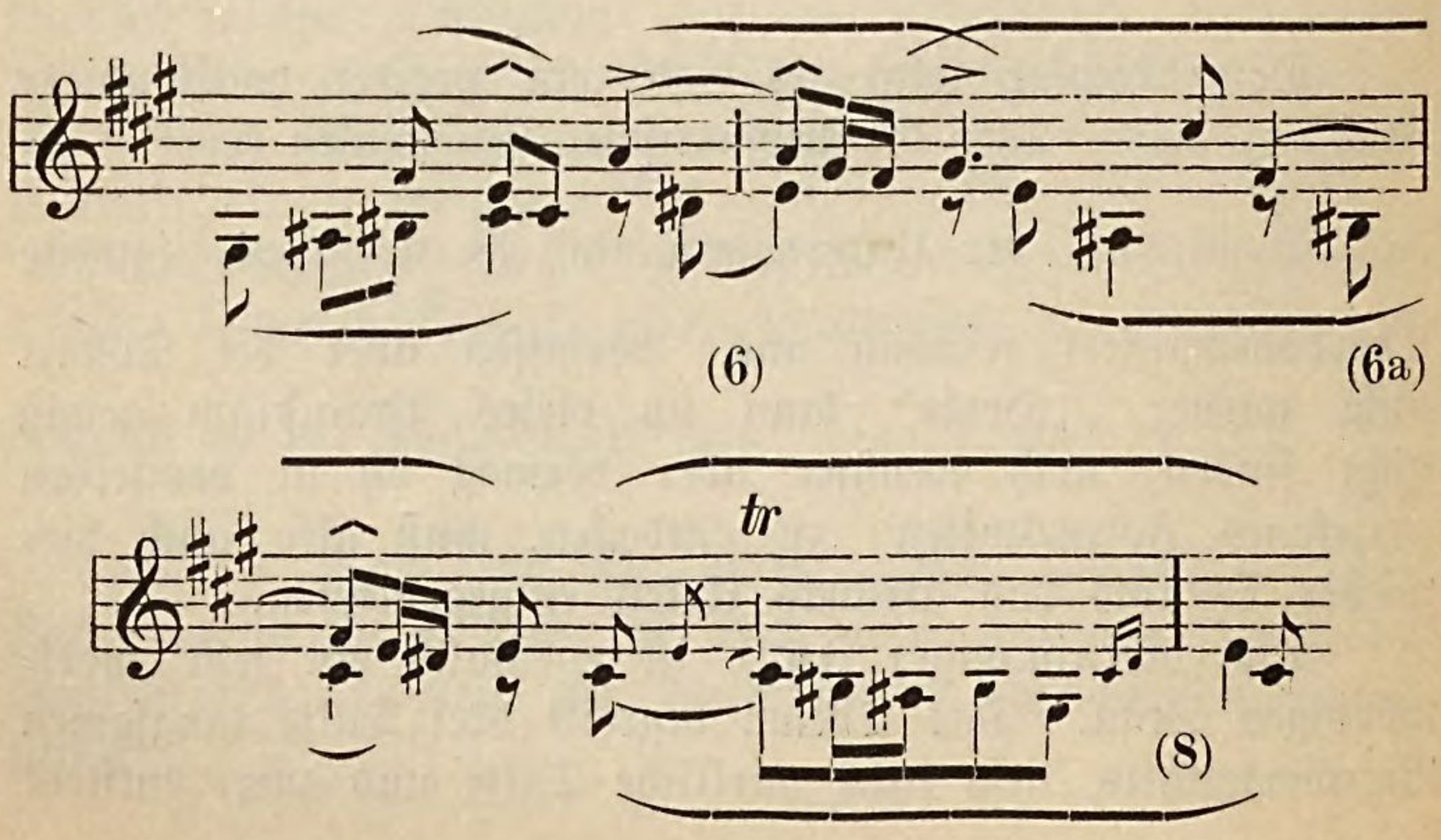
Die (dreistimmige) Fuge ist ebenfalls ein sehr merkwürdiges Stück. Das Thema begreift drei Takte langsamen Viervierteltakts, also sechs wirkliche Takte und zwar entsteht

die Sechstaktigkeit durch Wiederholung der ersten Gruppe. In sonorer Mittellage intoniert es zuerst der Tenor:

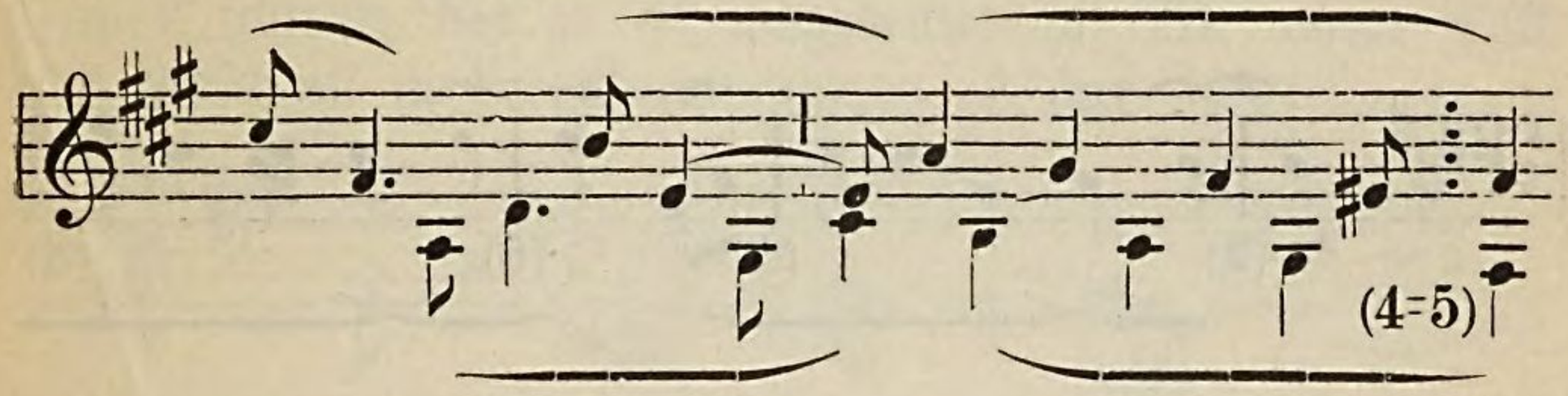


Die Beantwortung erfüllt die Forderung, von der Harmonie der Tonika aus in die Dominante hinüberzutreten, indem sie dem beginnenden cis ein fis gegenüberstellt, sodaß der erste Schritt des Themas aus einer Terz eine Sekunde wird.

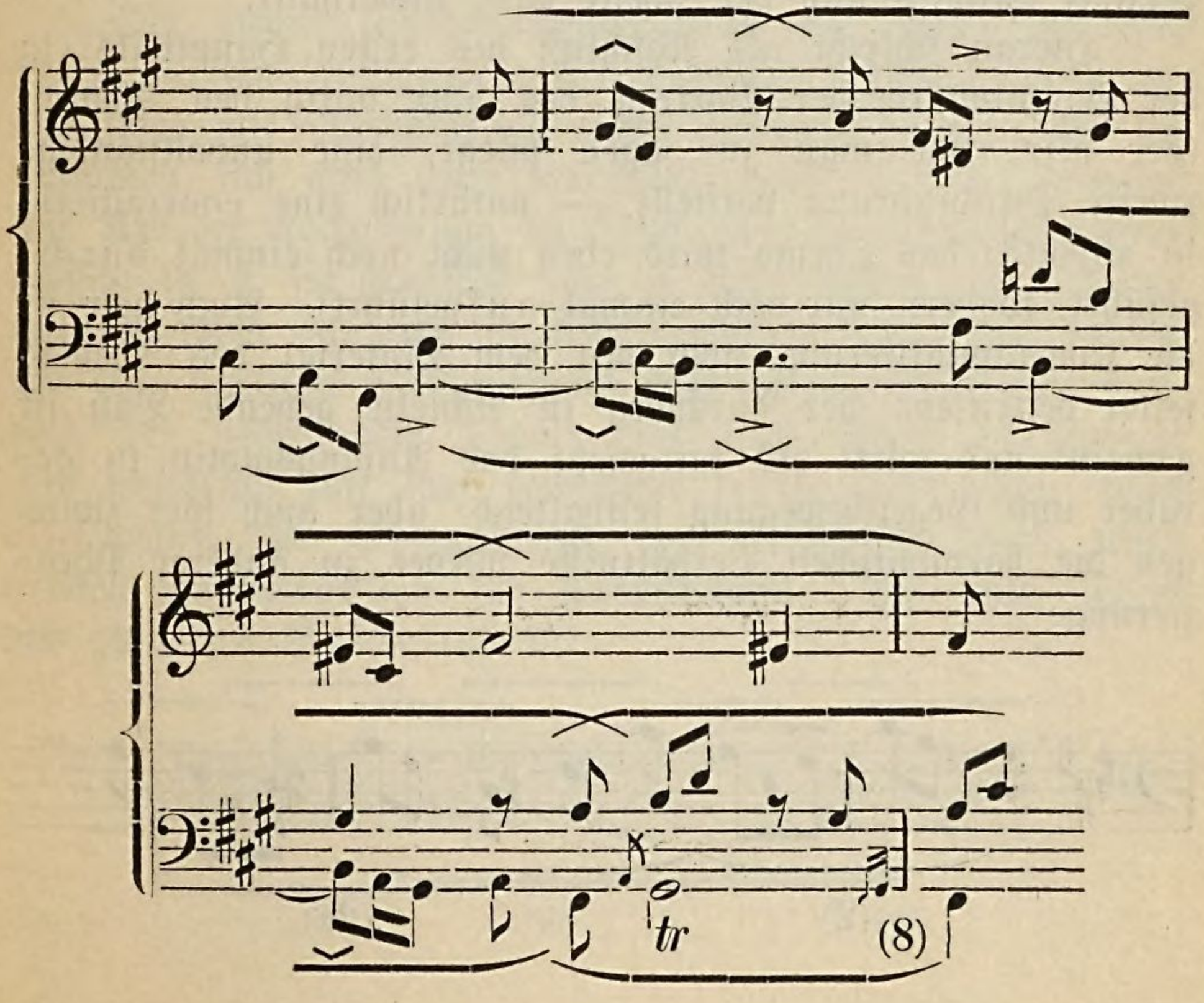
Die erste Kontrapunktierung des Comes kehrt späterhin nirgend getreu wieder, ist auch kaum etwas anderes als eine erste einfachste rhythmische Ergänzung und harmonische Deutung des Themas:



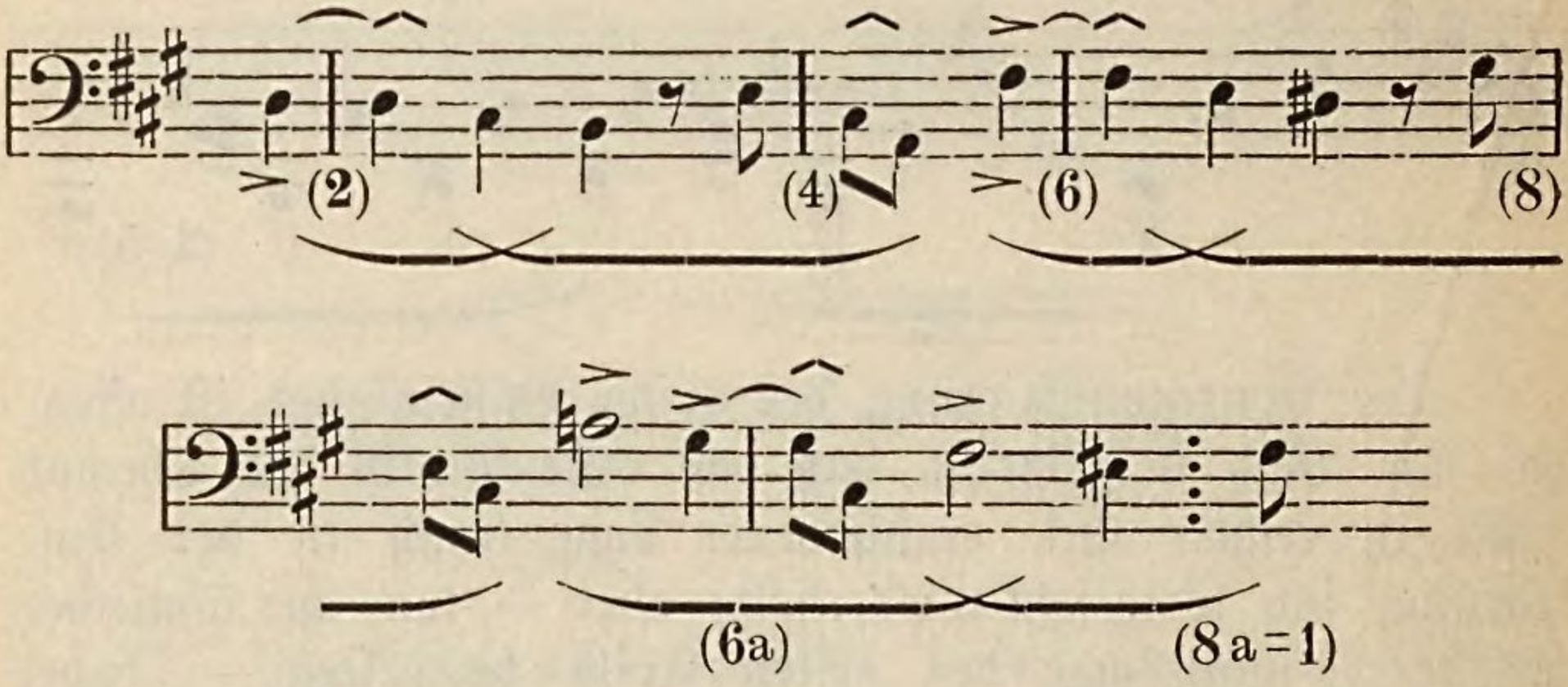
Dagegen bringen gleich die folgenden vier vor dem dritten Stimmeneinsatz (Baß) eingeschobenen freien Takte eine charakteristische Bildung (Quart=Quint=Sequenz), die später öfter wiederkehrt (auch als Kontrapunkt):



Die Kontrapunktierung des ersten Baßeinsatzes ist offenbar von Bach so gemeint, daß das erste Motiv des Themas selbst in rechter und verschobener Lage (auch in der Umkehrung) sich fortgesetzt wiederholt; aber — wie wir ähnliches bei der G-moll-Fuge des ersten Teils bemerkten — dabei ergeben sich durch die zwingende Macht der harmonischen und rhythmischen Verhältnisse doch thatsächlich ganz neue Bildungen:

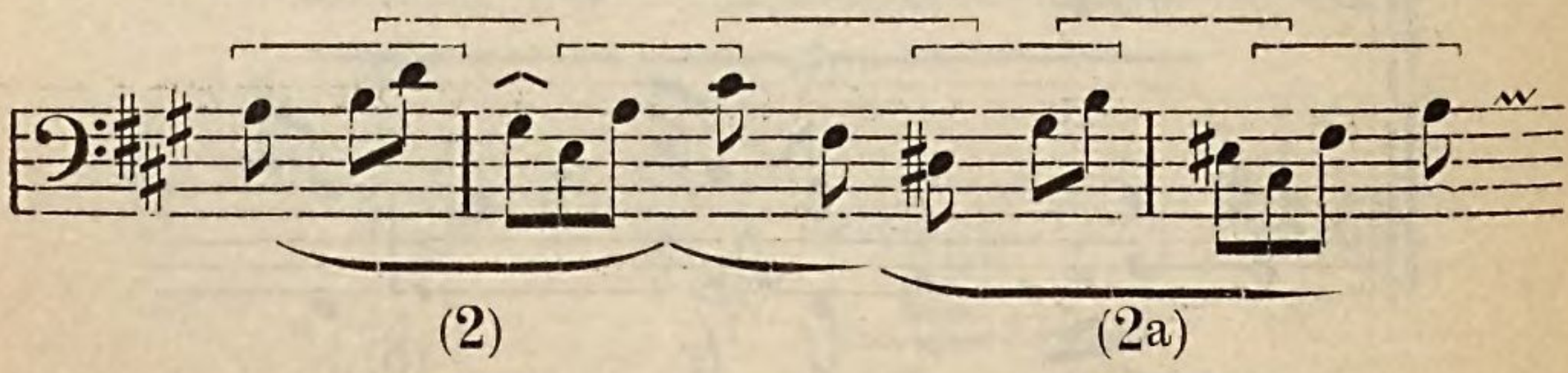


Dasselbe Spiel mit dem Anfangsmotiv des Themas setzt sich nun noch durch einen Satz, der den 1. und 5. Takt elidiert und zur Dominante moduliert, und einen zur Haupttonart zurückleitenden zweiten (vollständigen) Nachsatz hat. Die Baßführung während dieser 10 Takte ist:

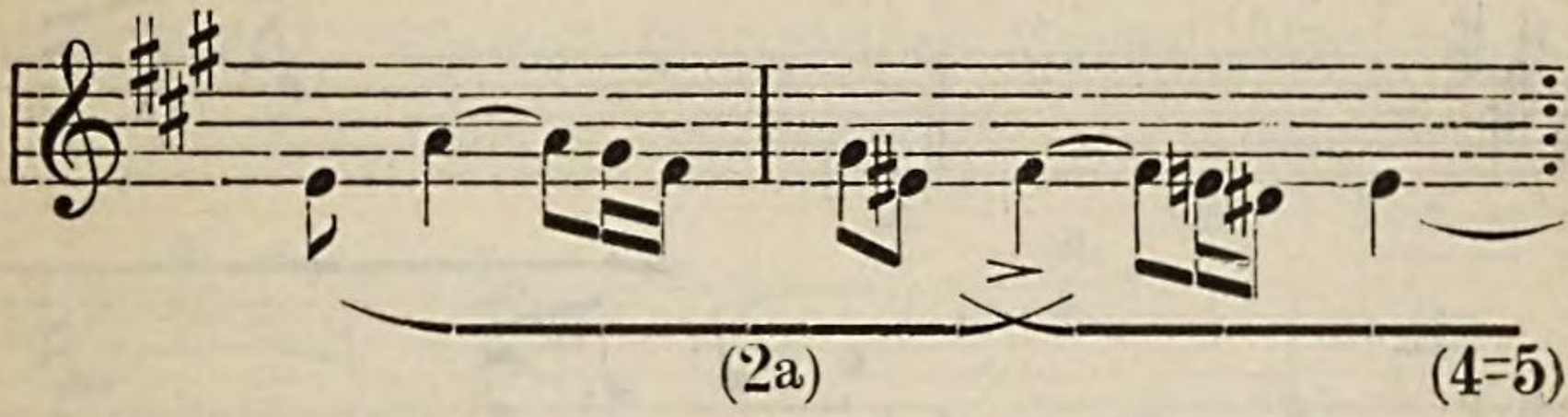


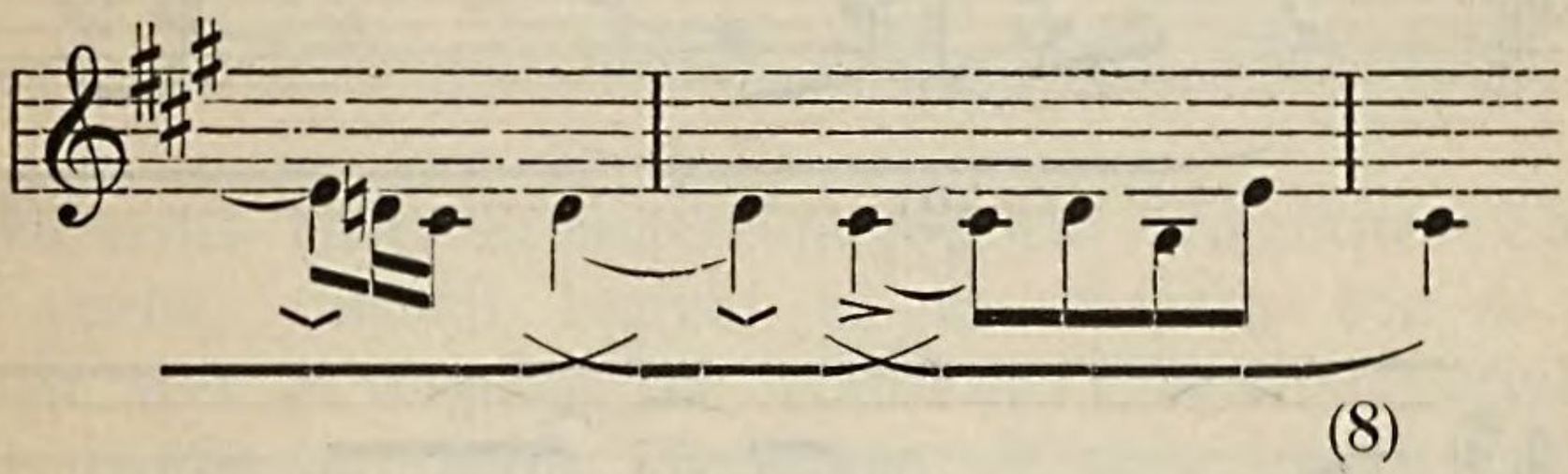
auch sie entstammt offenbar dem Thema; der Schluß (Synkope) ist die Allerweltsklausel, die schon der erste Kontrapunkt verziert aufwies und der zweite ganz unverhüllt.

Hieran schließt als Abschluß des ersten Hauptteils (in der Haupttonart) der Vortrag des Dux durch den Sopran (der also, wie man zu sagen pflegt, eine unvollständige zweite Durchführung vorstellt, — natürlich eine contradictio in adjecto; das Thema wird eben nicht noch einmal durchgeführt, sondern nur noch einmal aufgeführt). Auch hier ist die Kontrapunktierung noch mit dem Material des Themas selbst bestritten; der durchweg in Achteln gehende Baß ist gemeint und wirkt als fortgesetzt das Anfangsmotiv in gerader und Gegenbewegung festhaltend: aber auch hier zwingen die harmonischen Verhältnisse wieder zu anderer Phrasierung:

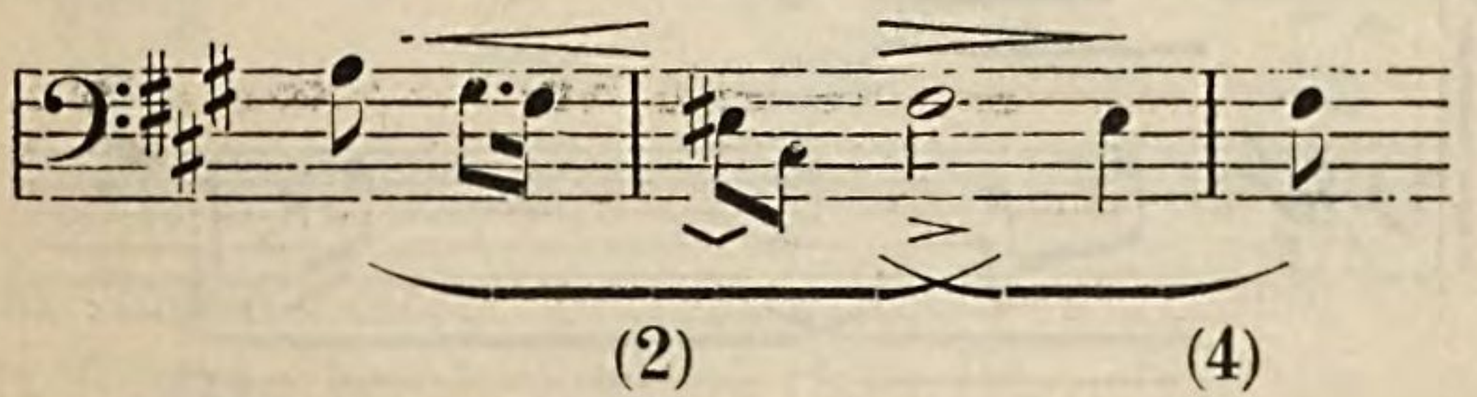


Die Mittelstimme nimmt sich der synkopierten Doppelschlagfigur des Themas (2. Motiv) an (um $^1/_4$ verschoben) und führt dieselbe in den Nachsatz hinein fort; dieser setzt mit 4 = 5 an, weil statt des erwarteten ^{0}cis unter die Schlußnote des Themas (fis) fis^7 tritt und weiblich nach H-moll schließt, das zu d^6 umgedeutet auf den achten Takt zum Abschluß in der Paralleltonart (A-dur) führt:

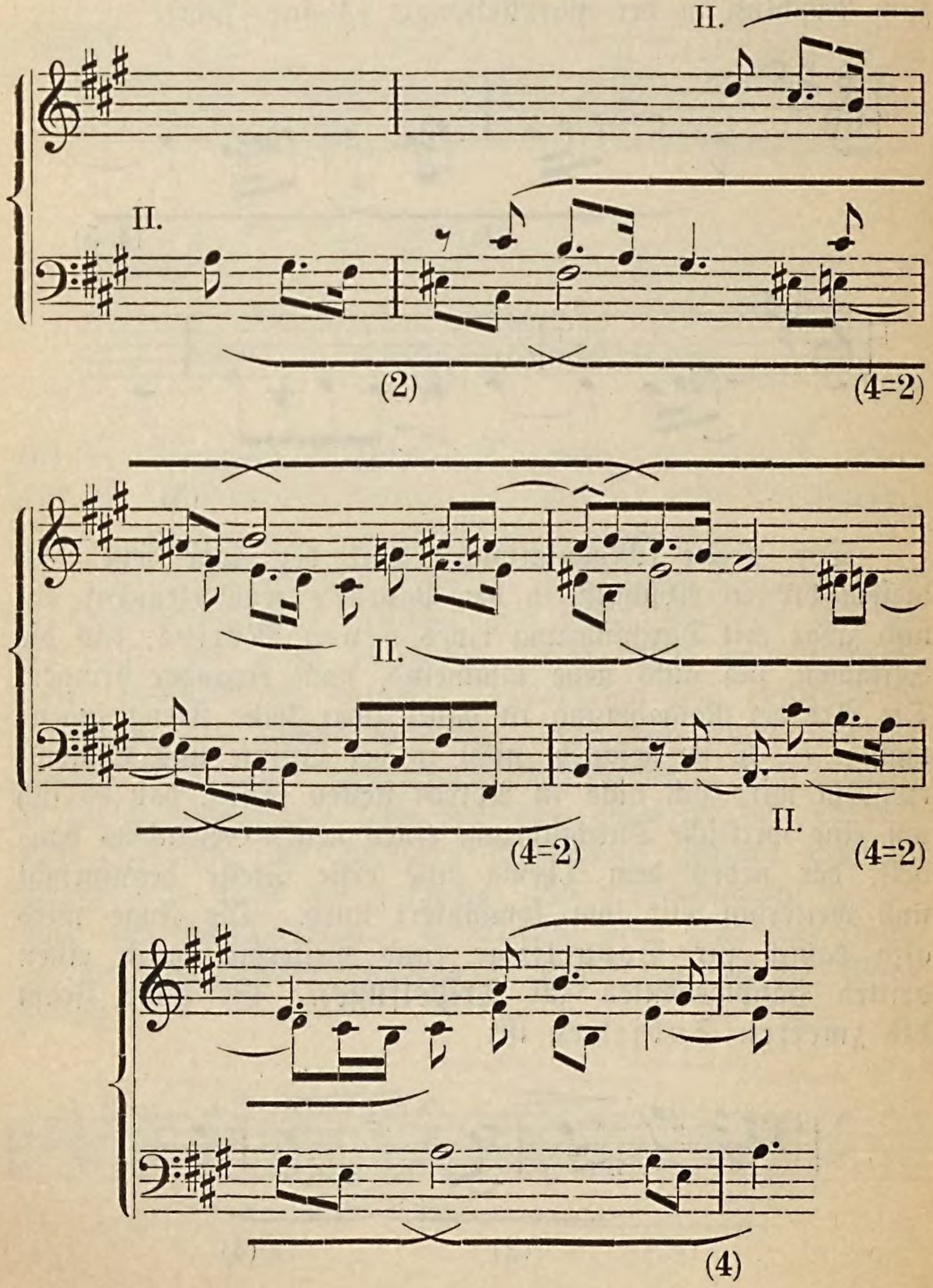




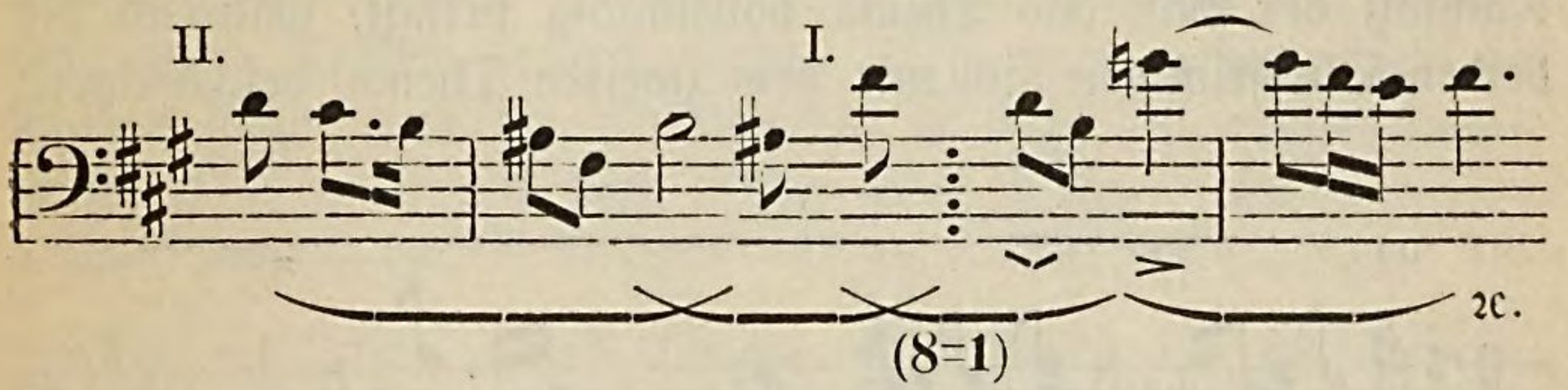
Der zweite (Modulations=) Teil der Fuge setzt nach diesem breiten Abschluß in der Parallele wohlerkennbar ein und zwar mit Durchführung eines neuen Motivs, das die Stimmen, sich aufs neue sammelnd, nach einander bringen. Die Art der Nachahmung ist dabei zwar keine streng fugenmäßige (d. h. sie geschieht nicht in der Quinte und Oktave); trotzdem wird sich nicht in Abrede stellen lassen, daß es sich um eine wirkliche Durchführung eines neuen Gedankens handelt, der neben dem Thema eine erste Stelle beansprucht und weiterhin mit ihm kombiniert wird. Die Fuge wird also damit zur Doppelfuge (und weiterhin durch einen dritten Hauptgedanken zur **Tripelfuge**). Die reine Form des zweiten Subjektes ist:



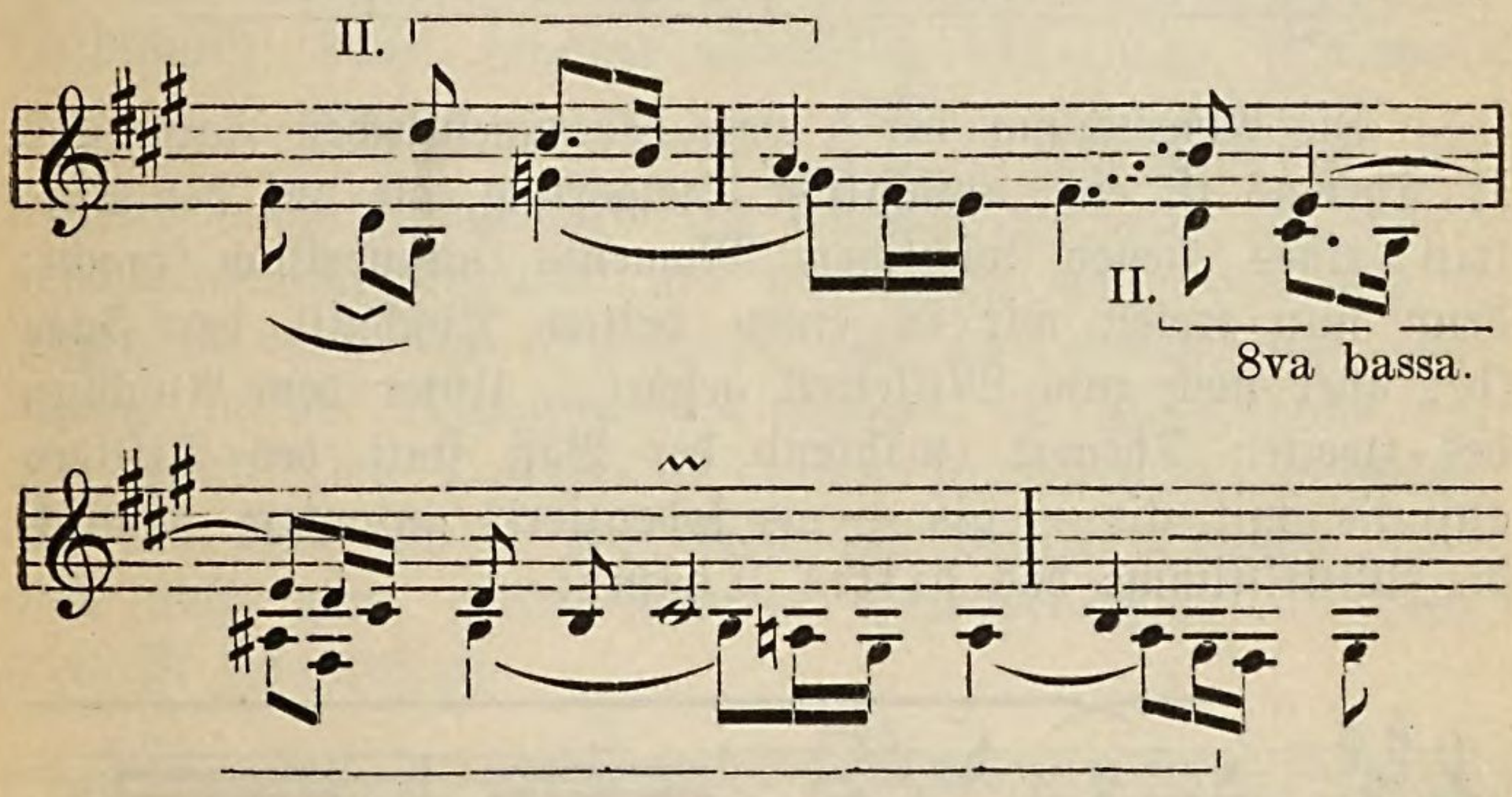
wie es dicht vorm Schluß des Ganzen der Baß bringt. Hier, wo es gleich alle drei Stimmen in fortgesetzter Engführung bringen, erleidet es vor allem die uns schon geläufige mixo=lydische Umbiegung des Leittons und zwar ganz frappierend noch auf das letzte Achtel im Takt:



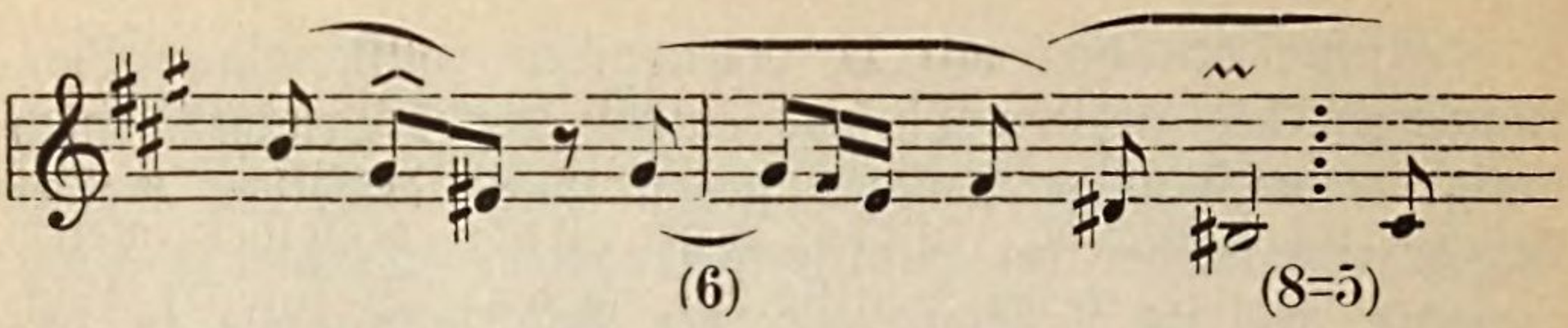
Außer den hier mit II bezeichneten vollständigen Vorführungen des zweiten Themas enthält dieses Bruchstück noch einige unvollständige Ansätze; gegen Ende desselben meldet sich bereits wieder der punktierte Quarten- (Quinten-) -Kontrapunkt, den im Nachsatz auch der Baß aufnimmt; in der letzten Gruppe (7.—8. Takt) bringt der Tenor nochmals das II. Thema in H-moll, springt aber von der Schlußnote zum Vortrag des 1. Themas in derselben Tonart über:



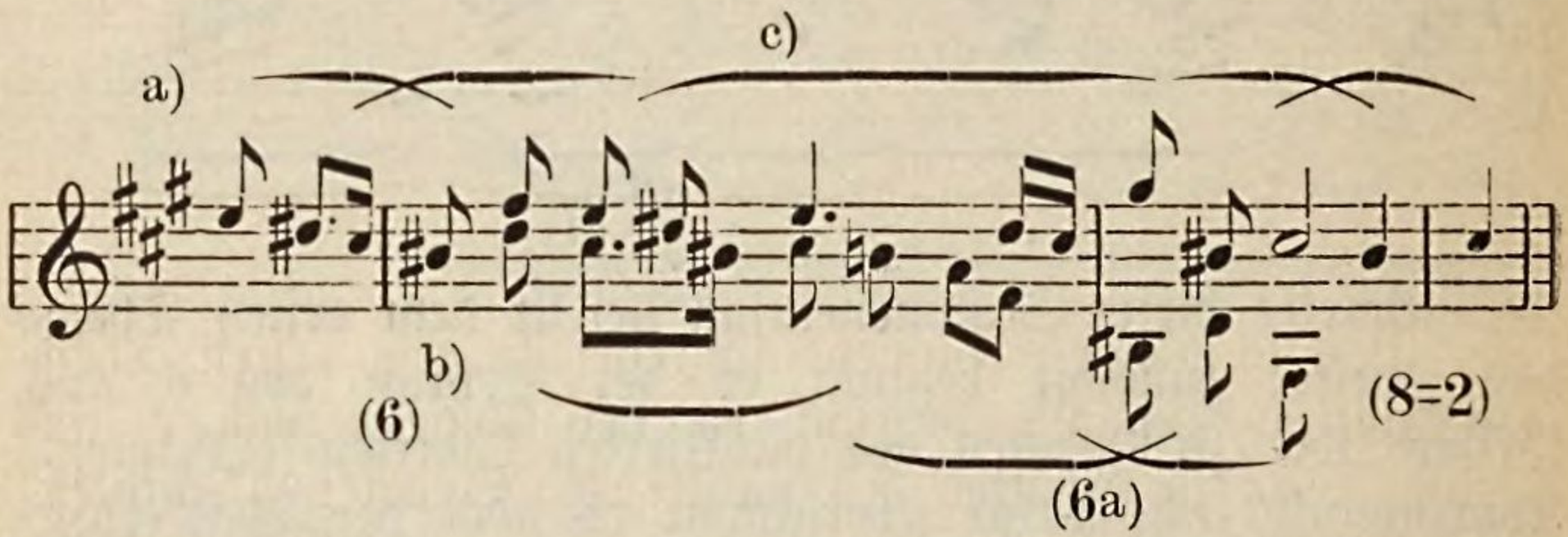
Bereits dieser Stimmeneinsatz gesellt dem ersten Thema das zweite; zunächst beginnt es der Sopran von d aus, springt aber zu Gunsten des punktierten Quarten- (Quinten-) Kontrapunkts ab; dafür übernimmt es aber der Baß (ebenfalls von d aus), erleidet aber am Ende die mixolydische Umbiegung und geht in die synkopierte Doppelschlagsfigur des 1. Themas über:



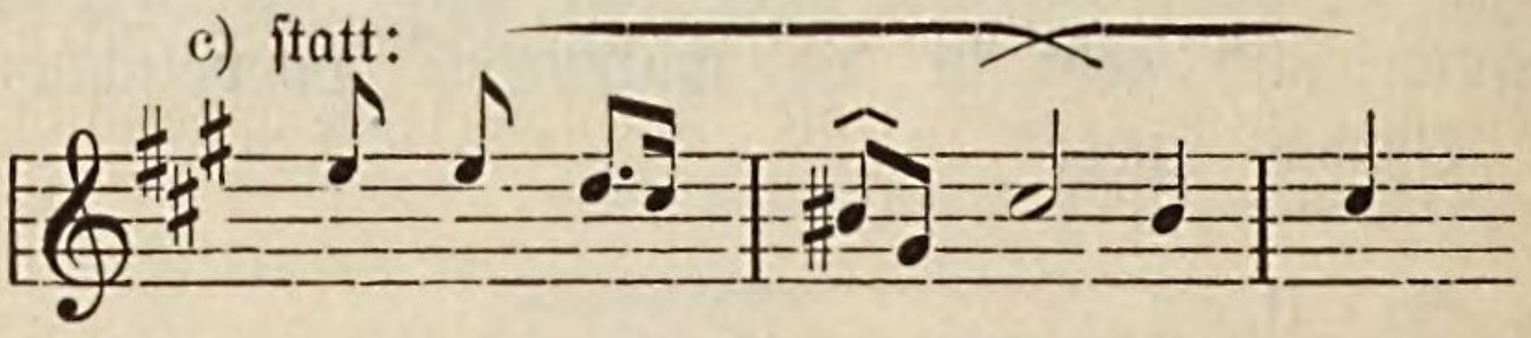
Im Nachsatz dieser Periode erscheint auch noch ein unvollständiger Vortrag des 1. Themas (sehr frei) ebenfalls im Tenor:



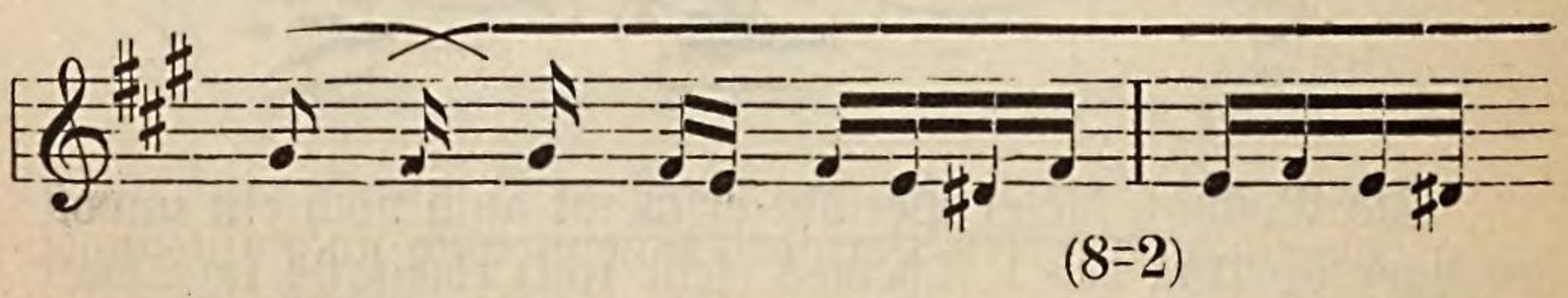
Derselbe setzt auf cis[9] ein, läßt die Wiederholung der ersten Gruppe (5a—6a) weg und moduliert mit [0]cis = cis[VII] zur Dominanttonart, in welcher nun im wiederholten Nachsatz der Baß das Thema vollständig bringt, während die beiden Oberstimmen sich mit dem zweiten Thema beschäftigen:

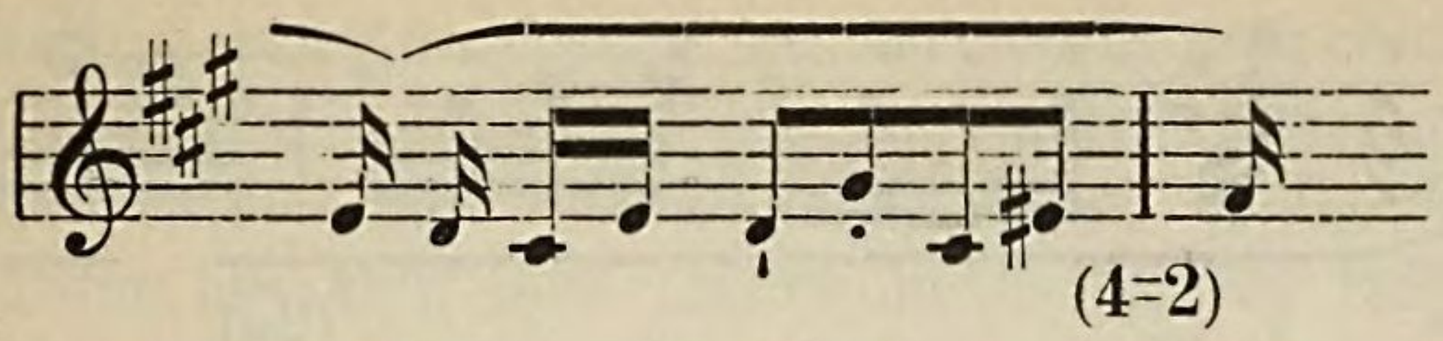


c) statt:

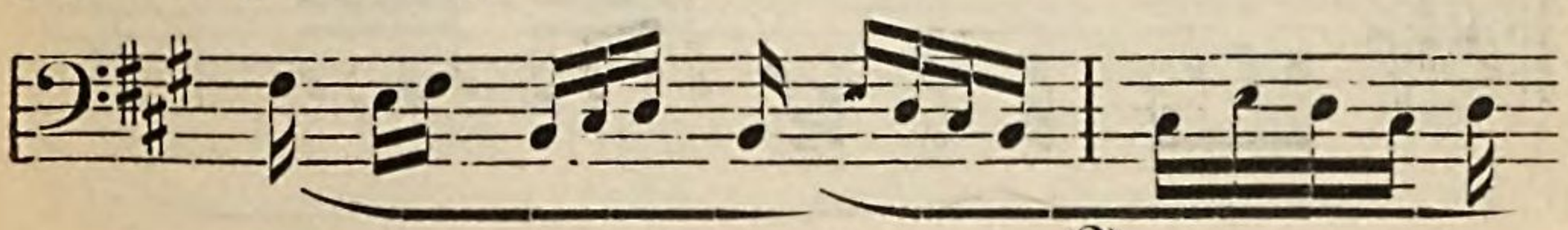


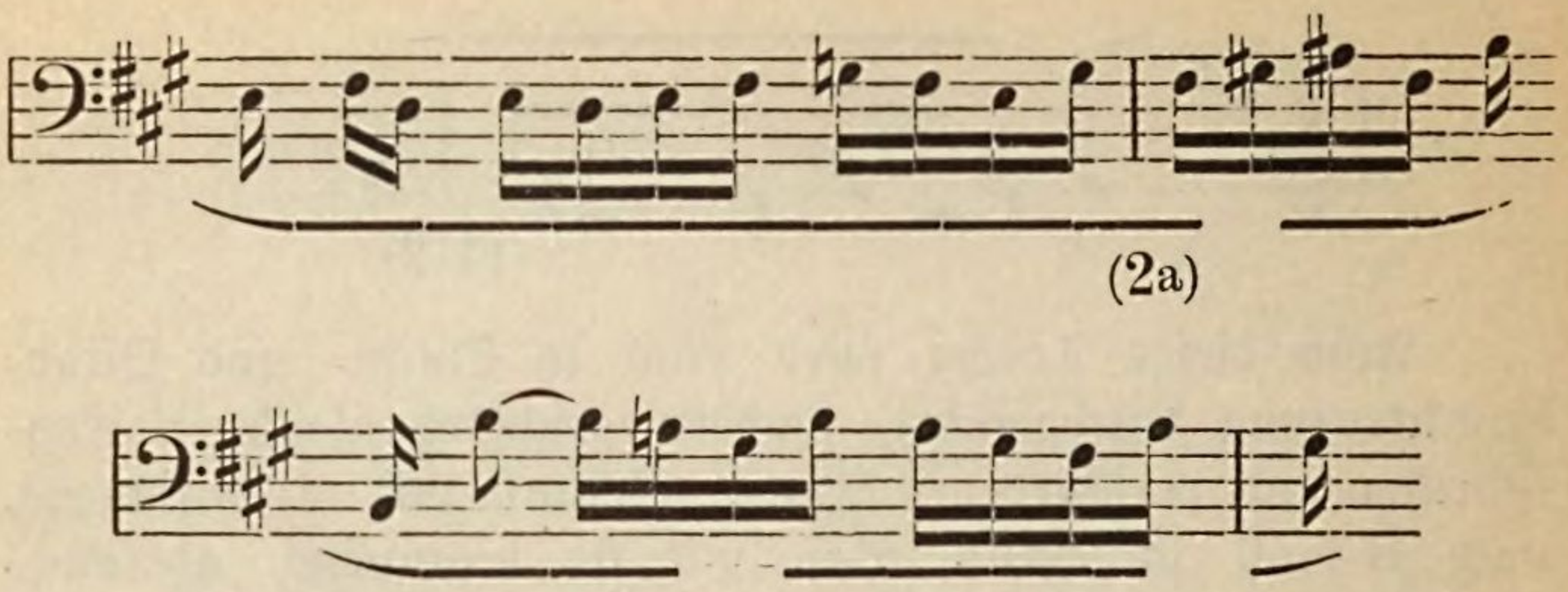
Die Abweichung bei c von der eigentlichen Form des II. Themas ist eine absichtliche Steigerung, die auf den Eintritt eines neuen wichtigen Moments aufmerksam macht; denn nun treten wir in einen dritten Abschnitt der Fuge (der aber noch zum Mittelteil gehört). Unter dem Abschluß des zweiten Themas (während der Baß statt des Trillers auf dis mit dis — gis — cis kadenziert) intoniert nämlich die Mittelstimme das dritte Thema:




(4=2)

Auch dieses Thema wird nicht in Quint= und Oktav=beantwortung durchgeführt, sondern erscheint gleich in Eng=führung und verschiedenen Lagen: Sopran mit cis beginnend, nach H-moll schließend, Baß mit fis beginnend, abermals Tenor aber ebenfalls von fis aus, bisher sämtlich im Abstand von zwei Takten (eines Taktes $^4/_4$); nun gehen aber die Wogen höher und die Modulation erreicht die zweite Domi=nante (Gis-moll) auf dem Wege über E-dur (^{0}fis — h^7 — e [= ^{0}gis] — cis^{VII} — gis$^+$ — ^{0}gis — cis^{VII} — $^0_6$gis^{VII} — dis^7 — ^{0}dis). Das Thema stößt dabei die kadenzieren=den Achtel des Schlusses zu Gunsten eines glatten Weiter=rollens der Sechzehntelfigur ab, während die Achtel in ande=ren Stimmen auftauchen; ein dritter Satz (der erste das dritte Thema durchführende umfaßt 10 Takte, ein zweiter mit 8 = 1 ansetzenden nur 6 [Nachsatz nur 2 Takte]) führt nur noch die erste Hälfte des neuen Themas durch die Stimmen und moduliert über E-dur (gis^{VI} = e$^+$), A-dur nach Fis-moll zurück, ein vierter Satz geht über dieses hin=aus nach der Unterdominante H-moll und macht in ihr einen Halbschluß; dabei tauchen allmählich das lange Synkopen=motiv der ersten Durchführung (♩♪ ♩ ♩ | ♩), das syn=kopierte Doppelschlagsmotiv des Themas und auch der Quar=ten=Quinten=Kontrapunkt als Gegensätze auf, und endlich zeigt sich nach dem Halbschluß auf fis^7 wieder das erste Thema in der Mittelstimme, während die Oberstimme mit dem punktierten Quarten = Quinten = Kontrapunkt sekundiert und der Baß sich in der Weise des dritten Themas, aber noch nicht ganz getreu und in Gegenbewegung in Sech=zehnteln heranwälzt:

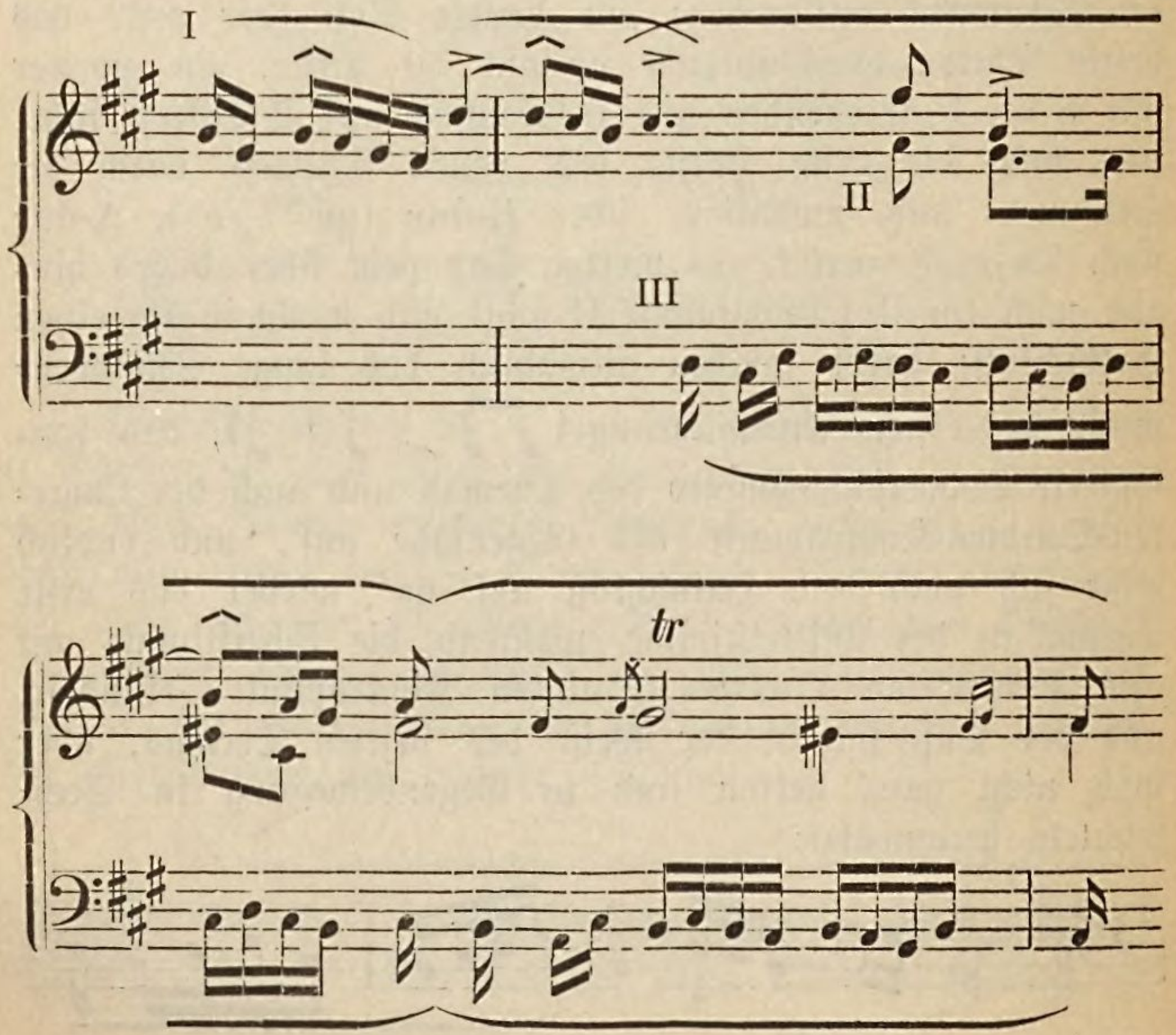

(2)



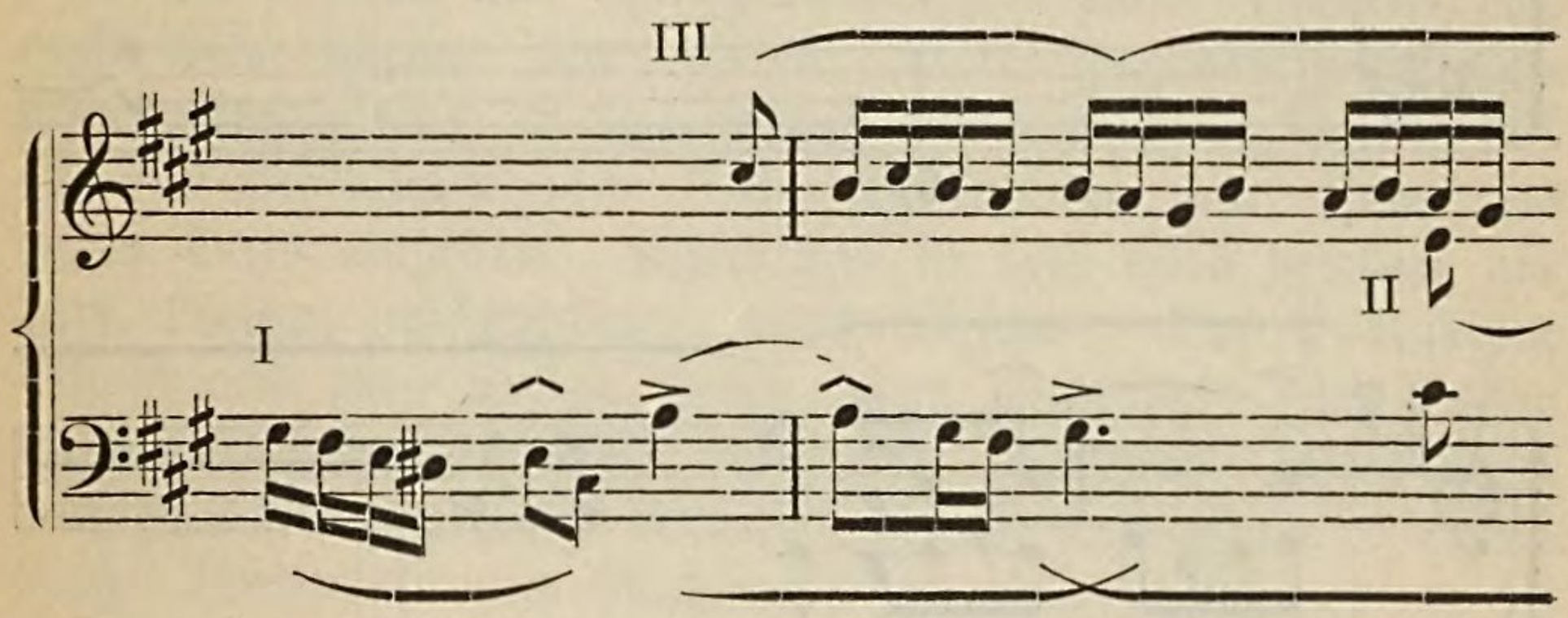
(2a)

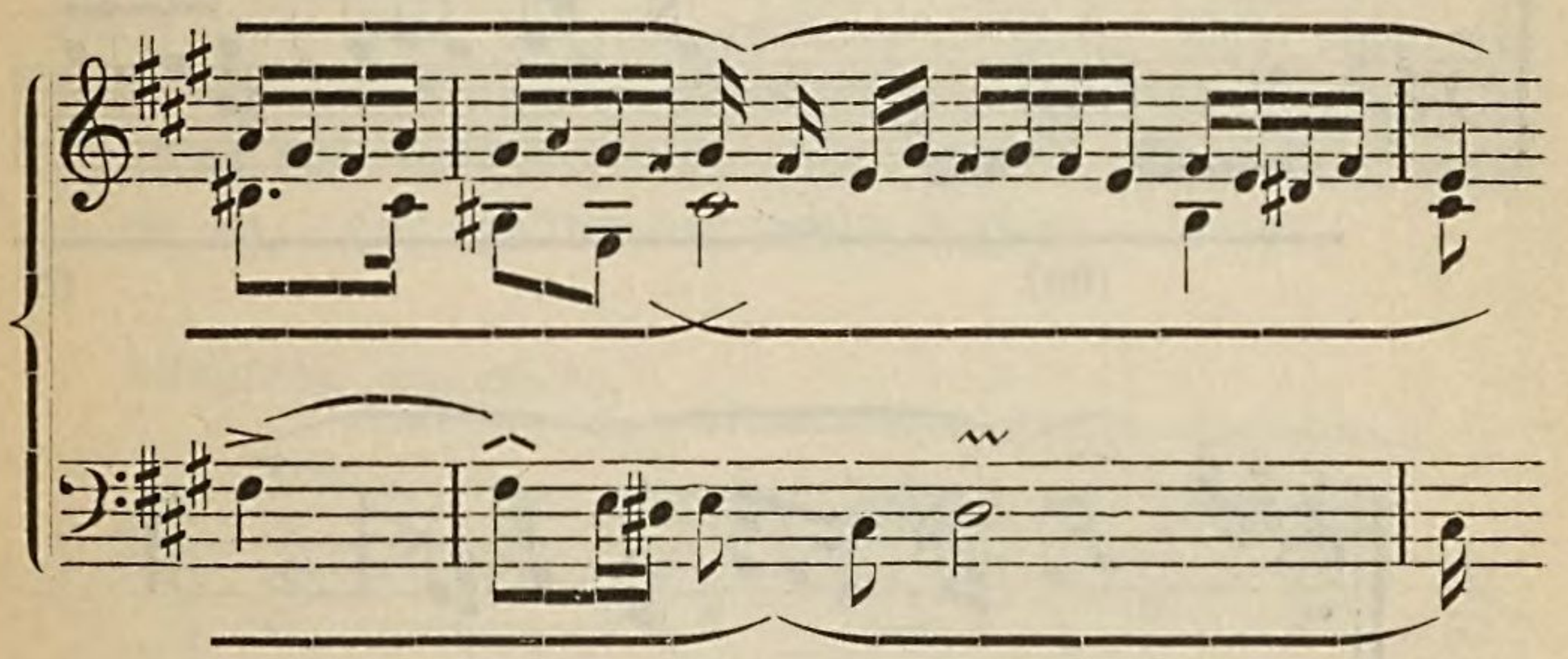
(4)

Aber schon der nächste direkt anschließende Themavortrag (Dux in Fis-moll im Sopran, das erste Motiv durch Sechzehntelbewegung leicht verhüllt, sonst ganz streng) verbindet alle drei Themen (das dritte in seiner vervollkommneten glatt weiterrollenden Gestalt) mit einander:



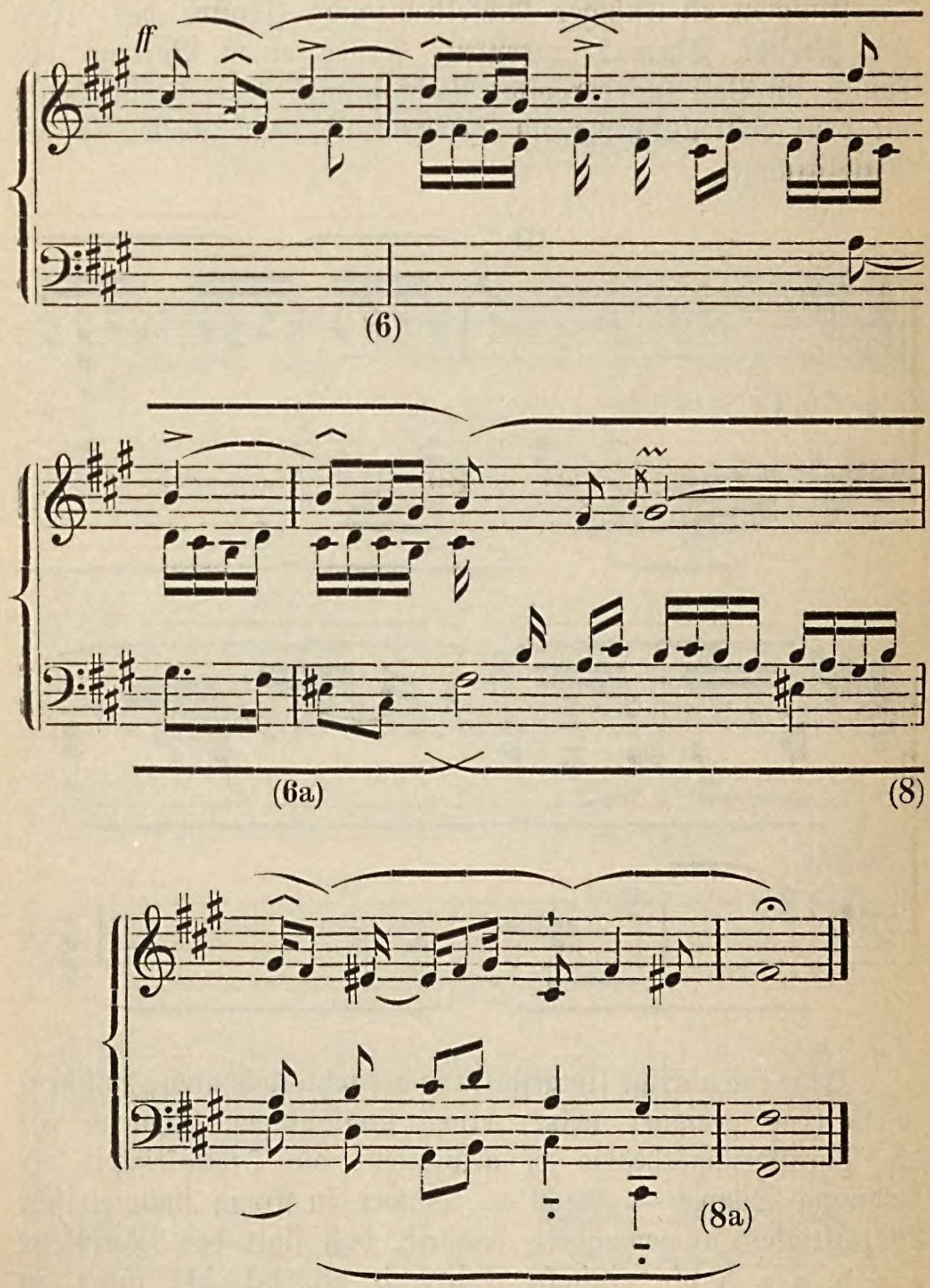
Damit, wenn nicht schon mit dem vorhergehenden Themavortrag, stehen wir im Schlußteil der Fuge, der weiter zunächst ein Zwischenspiel von 6 Takten (2, 3—4; 6, 7—8) bringt, in welchem der Baß noch immer weiter rennt, während die Oberstimmen in ruhiger Achtelbewegung Motive des ersten und zweiten Themas andeuten, ferner einen Vortrag des Comes im Baß (wiederholter Nachsatz mit 8 = 5 einsetzend) mit dem dritten Thema im Sopran und dem zweiten in der Mittelstimme:





Eine eigenartige Umgestaltung des letzterwähnten Zwischenspiels (das geeignet wäre, einen ungläubigen Thomas für die Phrasierungstheorie zu gewinnen: die Dreitaktigkeit der Ordnung Schwer — Leicht — Schwer in streng symmetrische Viertaktigkeit umgewandelt, dadurch, daß statt der Motivkette a a b, a a b die einfache a b a b gewählt ist) führt zu Fis-moll zurück, in welchem noch ein Vortrag des Dux in

Fis-moll (wiederholter Nachsatz) mit zweitaktiger Schlußbestätigung das Ganze mit einer neuen Umstellung der drei Themen schließt:

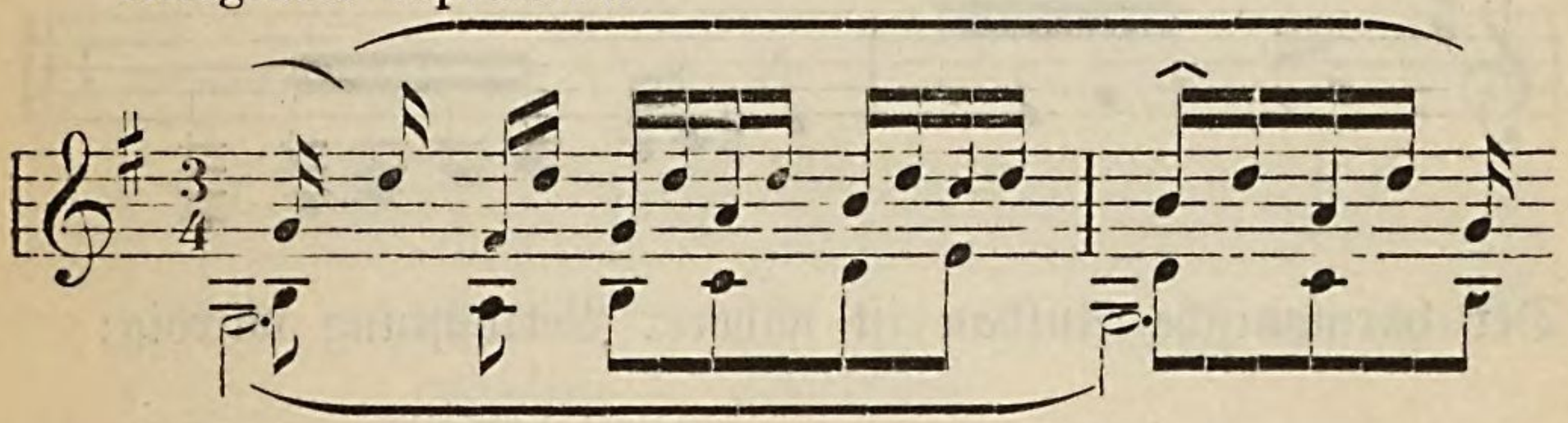


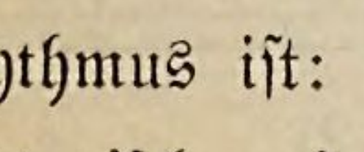
II. 15.

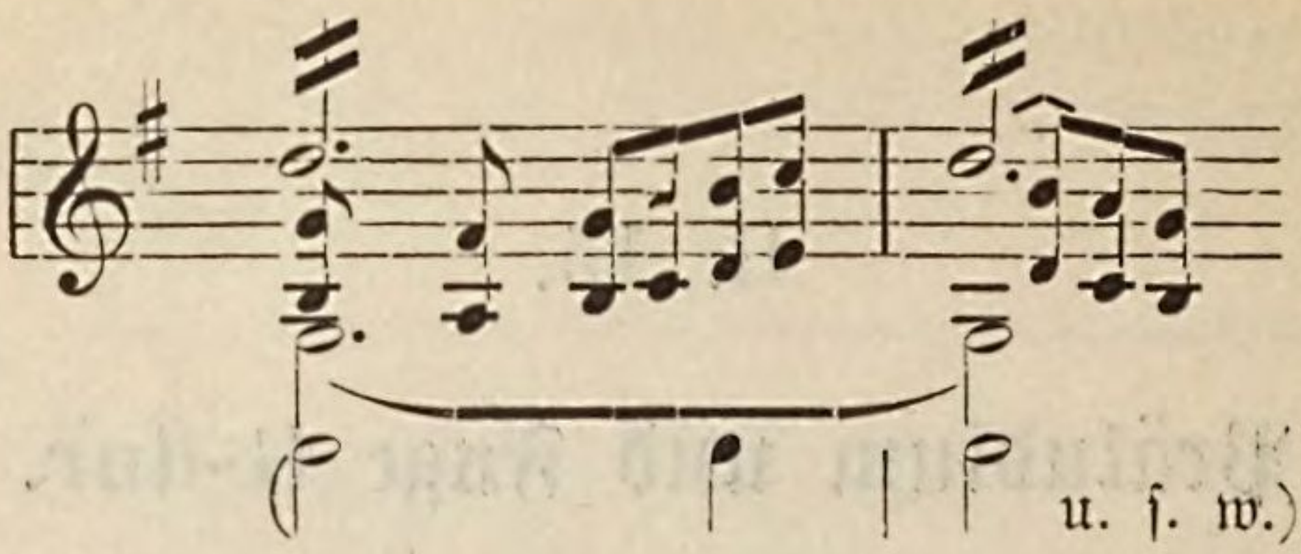
Präludium und Fuge G-dur.

Wir wollen gewiß nicht auf Reminiscenzen Jagd machen; aber wir können uns unmöglich des Eindrucks erwehren, daß auch hier wieder dem „alten“ Bach Jugenderinnerungen kamen, wenigstens im Präludium, bei dem einen sogleich das Cis-dur-Präludium und G-dur-Präludium und -Fuge des ersten Teils einfallen. Allerdings ist hier alles gesetzter als dort, breiter, umständlicher, nachdrücklicher. Das Präludium besteht aus zwei Teilen, deren jeder wiederholt wird. Der erste Teil zählt 16 Takte, die aber keineswegs zwei regelmäßige achttaktige Sätze bilden; vielmehr sind schon im ersten Satze Vordersatz und Nachsatz zusammengeschoben (1 = 5) und der zweite Satz beginnt sogar mit 8 = 2 zu Ende des ersten. Die drei dadurch erübrigten Takte sind eine eintaktige Schlußbestätigung (Klausel), die aber durch Trugfortschreitung des Basses (a—h) zwei weitere Takte nötig macht (8a = 6). Die Faktur der ersten Takte:

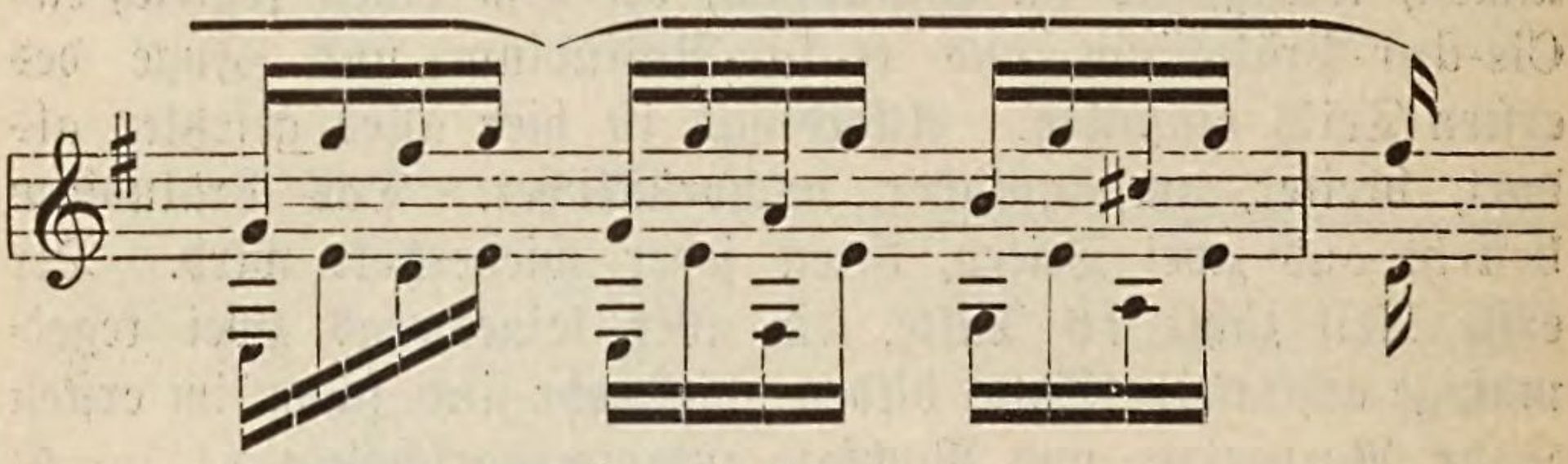
Allegretto espressivo.



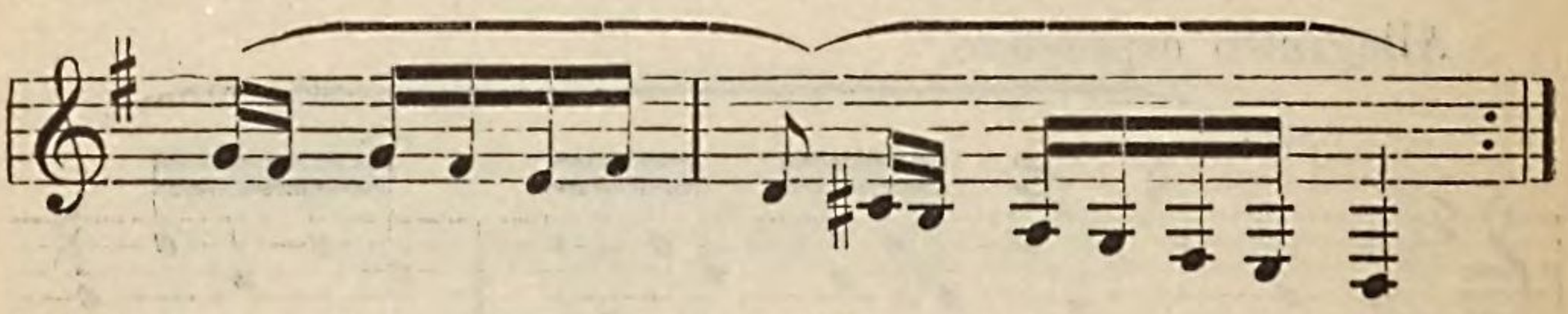
bestimmt den ruhigen Charakter des Stückes: denn der Grundrhythmus ist:  2c., die Achtel gleiten darin diatonisch auf und ab und die Sechzehntel erscheinen nur als leicht vibrierende Figuration, wie:



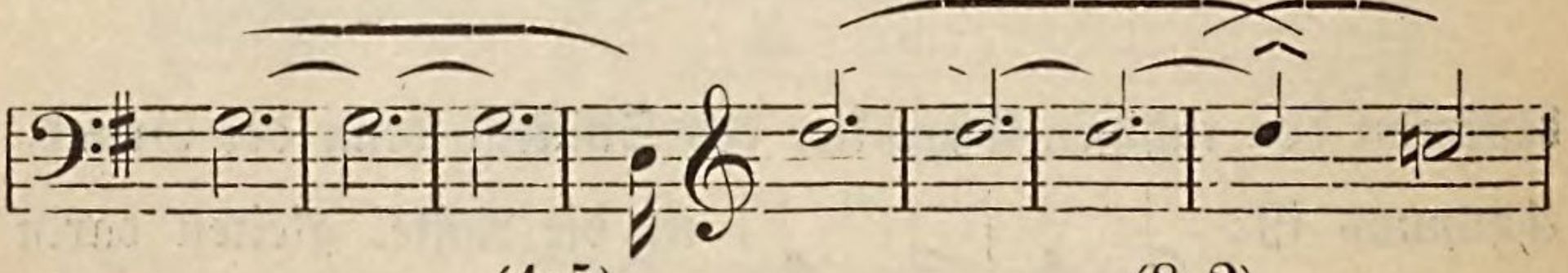
Auch wo, wie im zweiten Satze zwei Stimmen nach Art der G-dur-Fuge des erſten Teils in Sechzehnteln gehen:



iſt die Achtelbewegung doch nur leicht verkleidet. Nur bei den Schlüſſen der beiden Teile und in der Mitte des zweiten Teils — einer Art Durchführung — wird die Sechzehntelbewegung eine wirkliche, hält ſich aber in den einfachſten Formen:

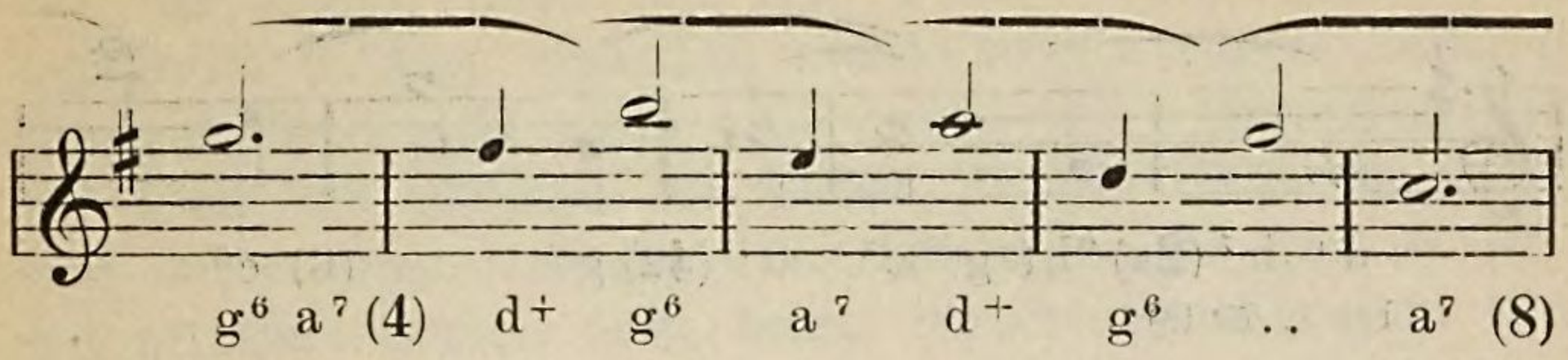


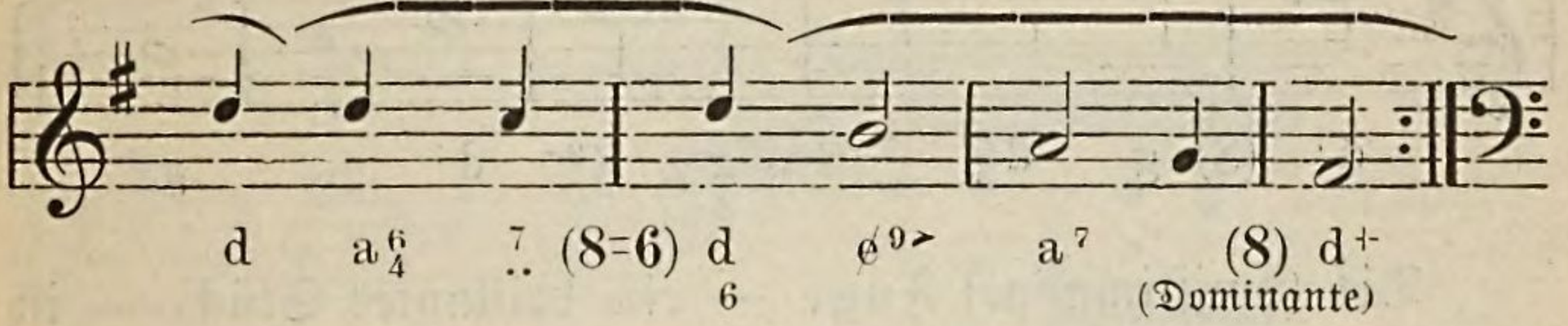
Der harmoniſche Aufbau iſt näherer Betrachtung würdig:

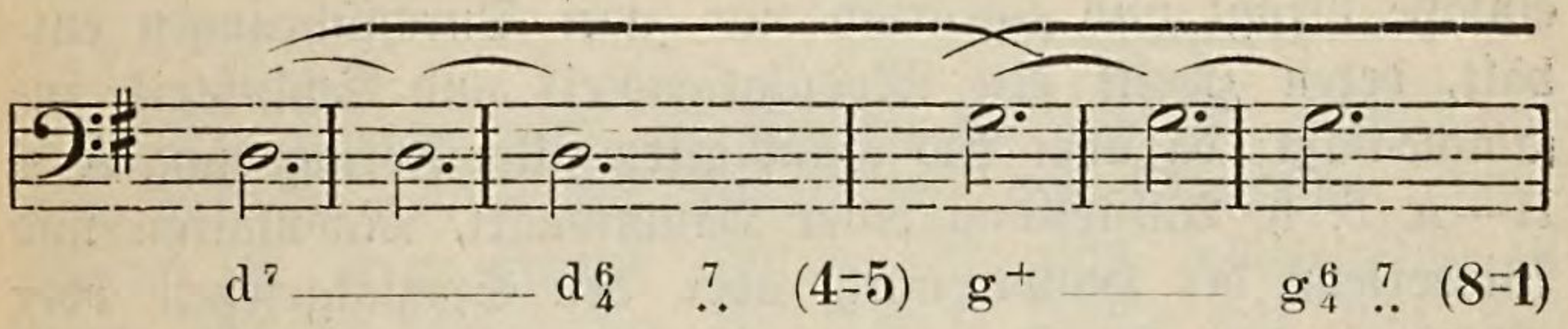


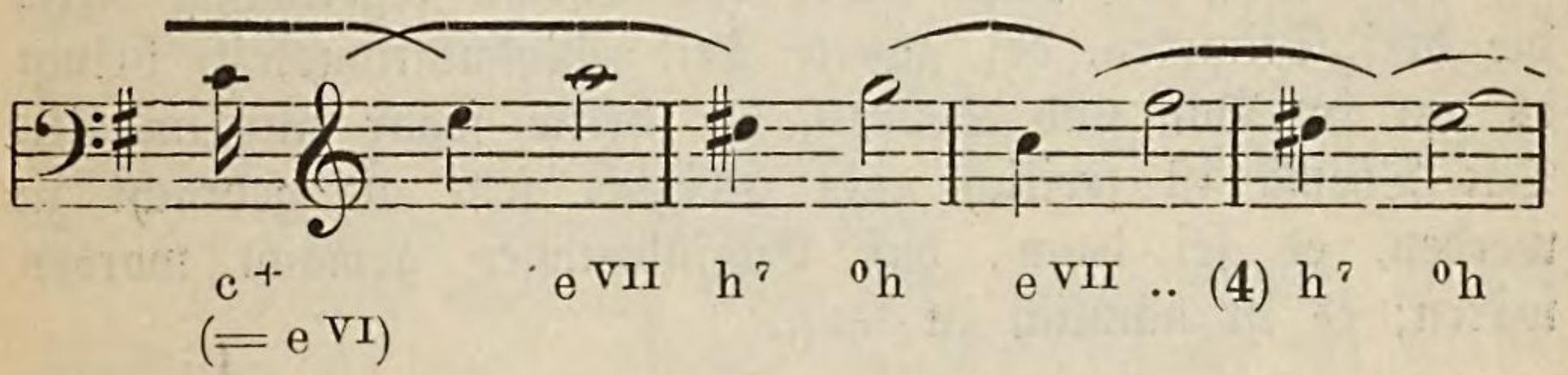
(4=5) (8-2)

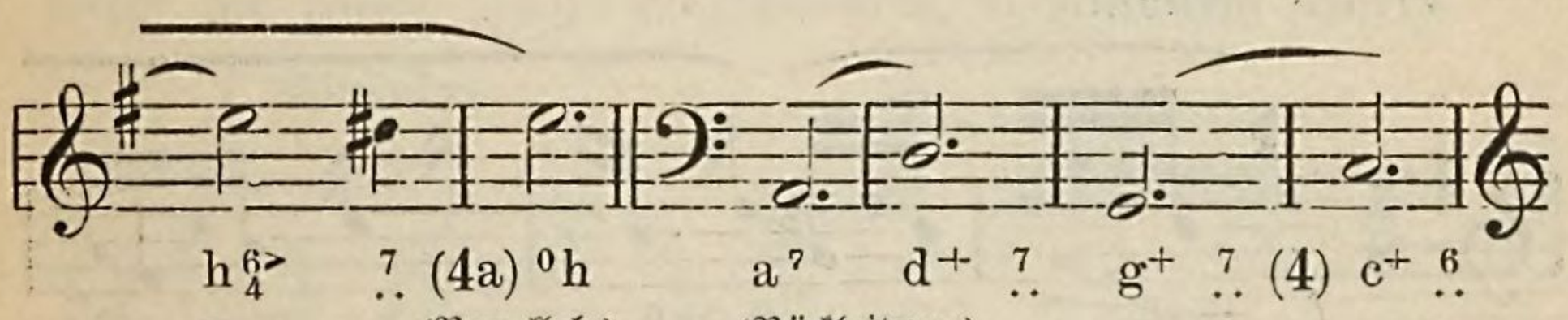
$g^{+} _____ d^{7} = d^{+} _____ a^{7} = c^{6}$ (!)


g⁶ a⁷ (4) d+ g⁶ a⁷ d+ g⁶ .. a⁷ (8)

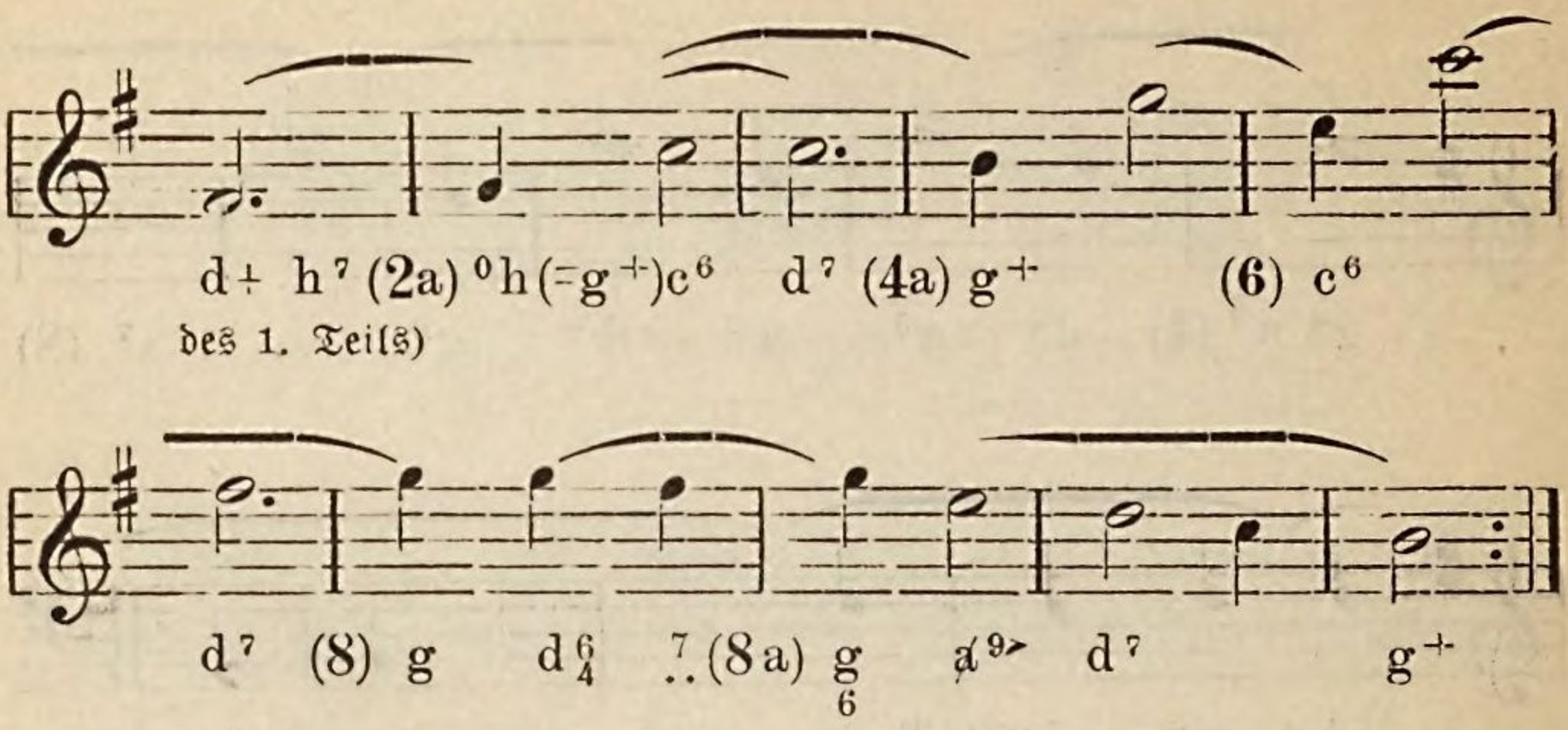

d a 6/4 7/.. (8=6) d 6 e ø9 a⁷ (8) d+
(Dominante)


d⁷ d 6/4 7/.. (4=5) g+ g 6/4 7/.. (8=1)

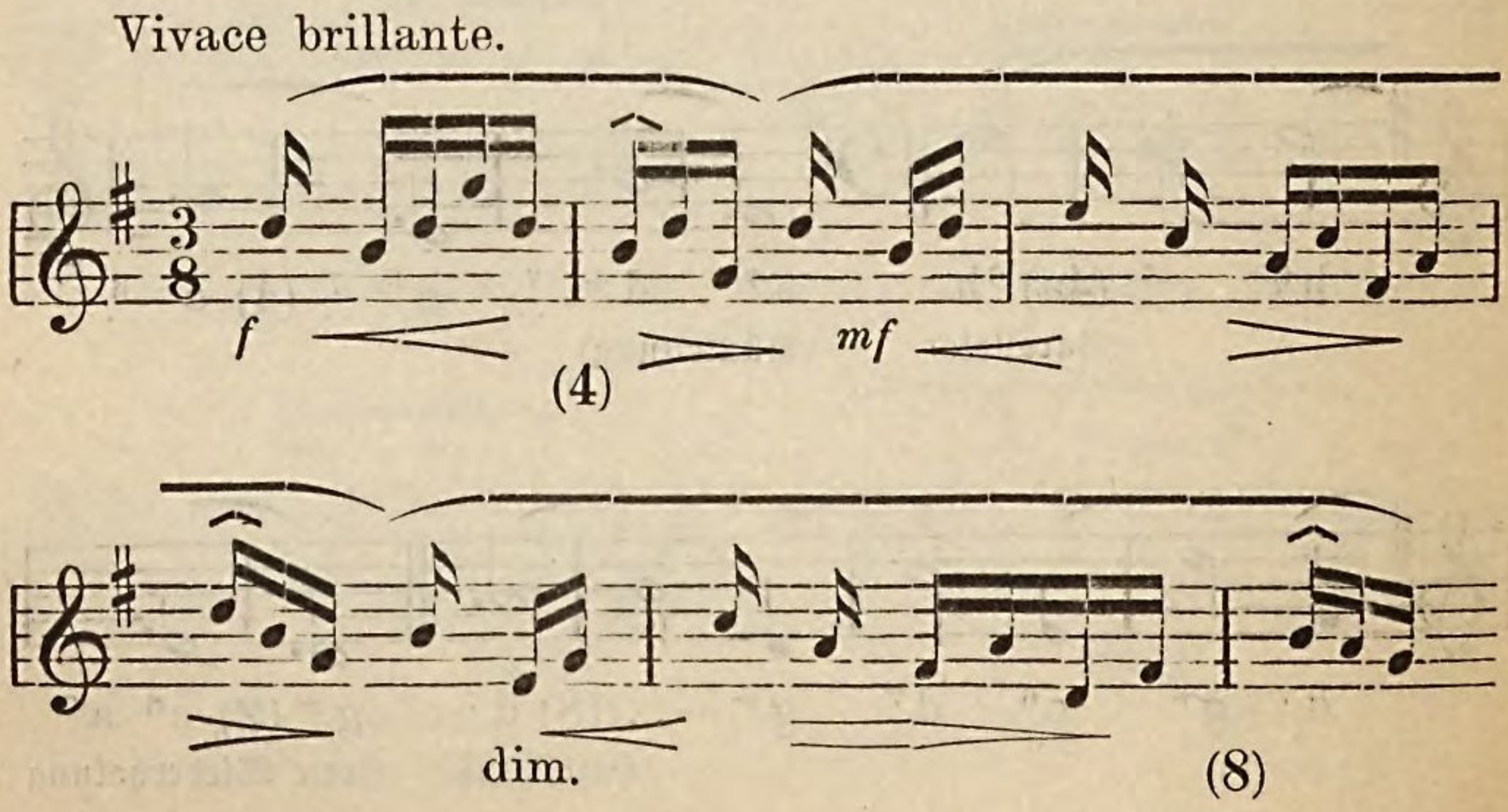

c+
(= e VI)
e VII h⁷ ⁰h e VII .. (4) h⁷ ⁰h


h 6/4 7/.. (4a) ⁰h a⁷ d+ 7/.. g+ 7/.. (4) c+ 6/..
(Parallele) (Rückleitung)

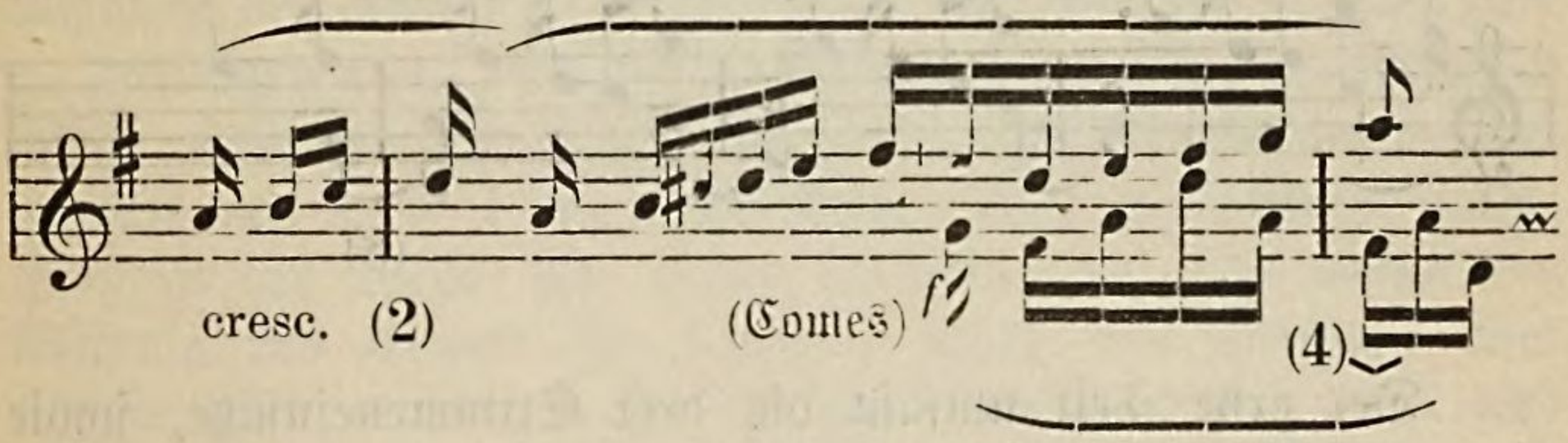
d⁷ g+ c⁶ d⁷ g+ .. (8) d⁷ g+ (2) c⁶ a⁷
(Halbschluß) (freie Wiederholung



Die (dreistimmige) Fuge — ein brillantes Stück — ist als Fuge merkwürdig knapp gefaßt, da sie nur sechs Themaeinsätze bringt und eigentlich nur zwei Durchführungen enthält, deren zweite den Modulationsteil und Schlußteil zusammenfaßt; da aber das Hauptgesetz aller Formgebung A—B—A d. h. Aufstellung einer Haupttonart, Modulation und Wiederkehr der Haupttonart, über den Spezialgesetzen oder -Konventionen der Fuge steht, so werden wir lieber sagen: der erste Teil der Fuge führt das Thema regelmäßig durch die drei Stimmen, der zweite Teil (Modulationsteil) bringt es nur im Baß und Sopran, der dritte sogar nur im Alt. Das Thema ist freilich nicht geeignet, sehr oft gebracht zu werden, es sei denn, daß Engführungen gemacht worden wären; es ist nämlich zu lang:



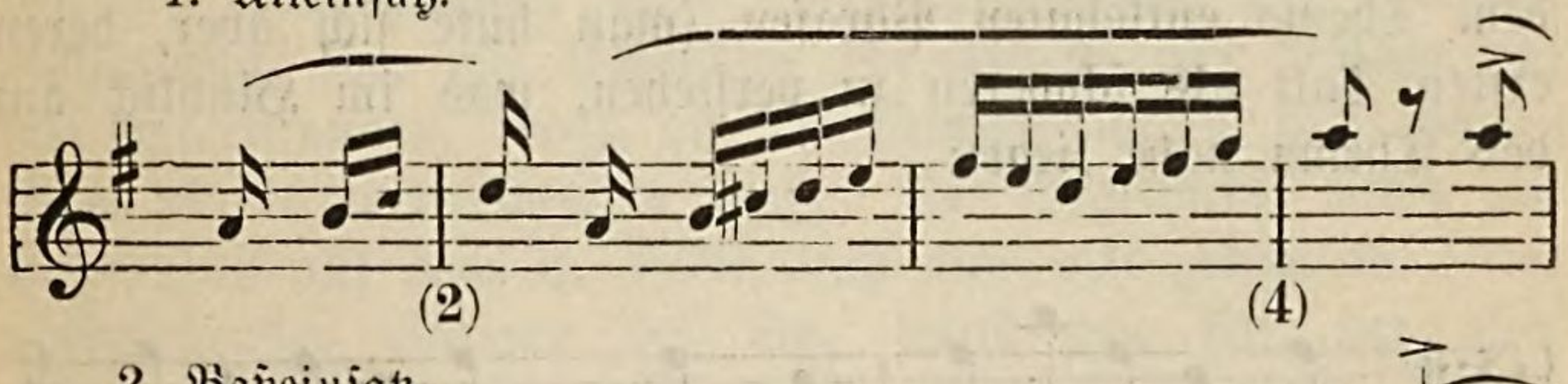
Es springt direkt mit dem vierten Takte heraus und bringt im Nachsatz eigentlich nichts neues, sondern bestätigt zweimal die Tonika durch c^6 — g^7 — d^+. Interessant ist, wie Bach die Einsätze der beiden übrigen Stimmen durch eine wieder hinaufrollende Sechzehntelfigur, die zum Gegensatz gerechnet werden muß, derart vorbereitet, daß nicht drei Takte übersprungen sind, sondern nur einer (nach 8 folgt gleich 2):



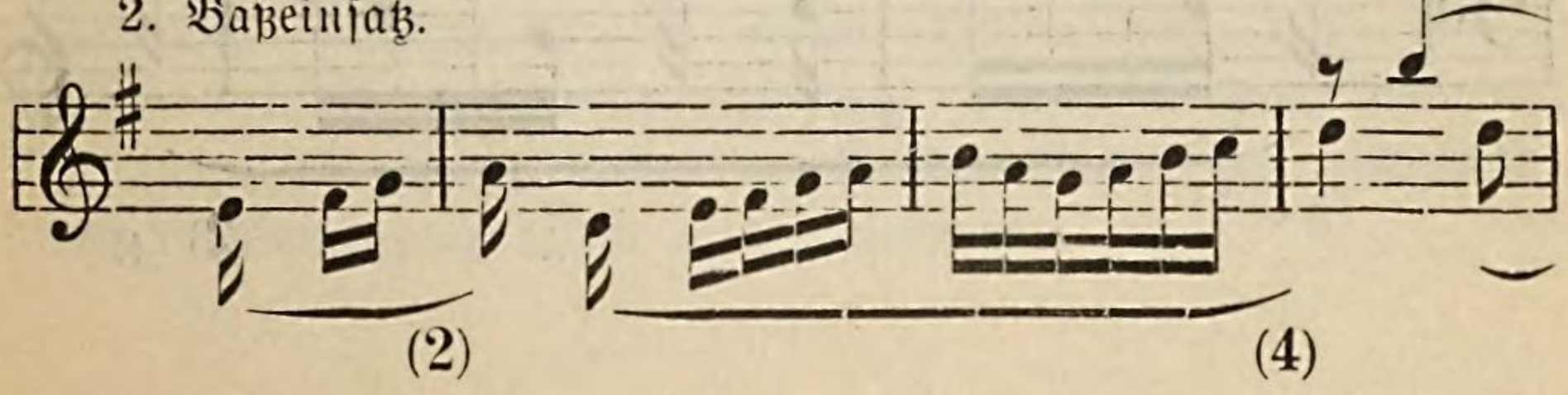
Der Comes weist zu Anfang die bekannte Abweichung auf, daß die Quint der Tonart mit dem Grundtone beantwortet ist, deren Grund freilich hier nicht nachweislich ist; denn von der Harmonie der Tonika treten wir hier nicht zur Dominanttonart hinüber, da der Gegensatz bereits die Modulation vollzogen hat und zwar in der seltsamen, nur der Zeit der Herrschaft des Fugenstils völlig zusagenden Weise, daß von der Dominantharmonie (d^7) zur Dominanttonart (d als Tonika) übersprungen wird.

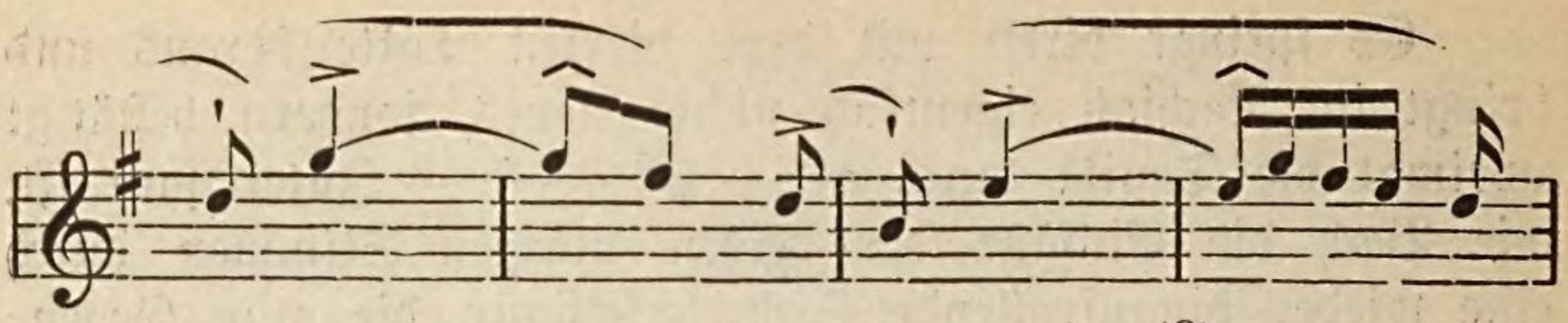
Der erste Gegensatz kehrt nicht streng wieder, ist aber anzusehen als eine geistreiche Zusammenfassung der beiden durch die ganze Fuge festgehaltenen Gegensätze:

1. Alteinsatz.

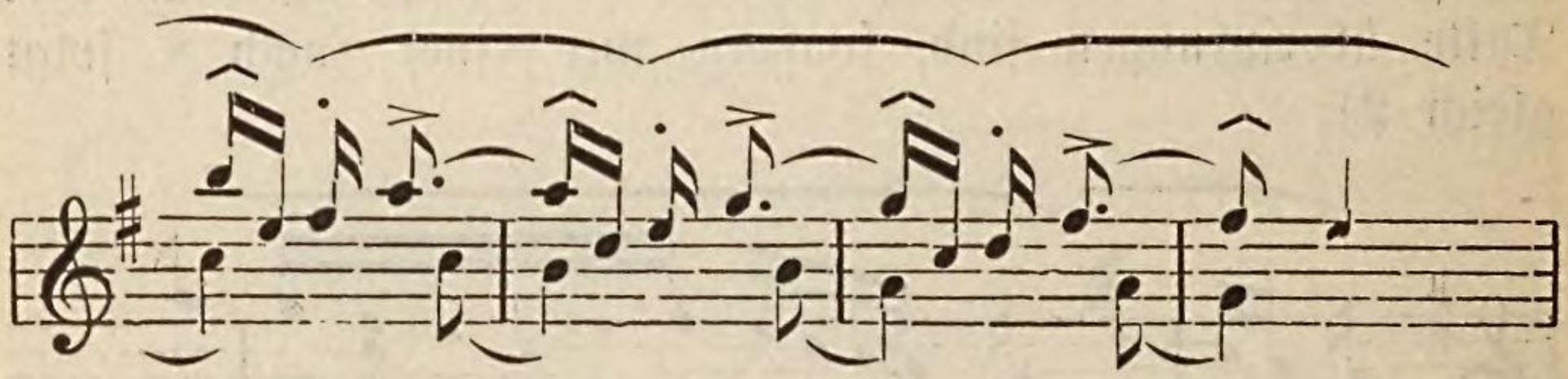


2. Baßeinsatz.





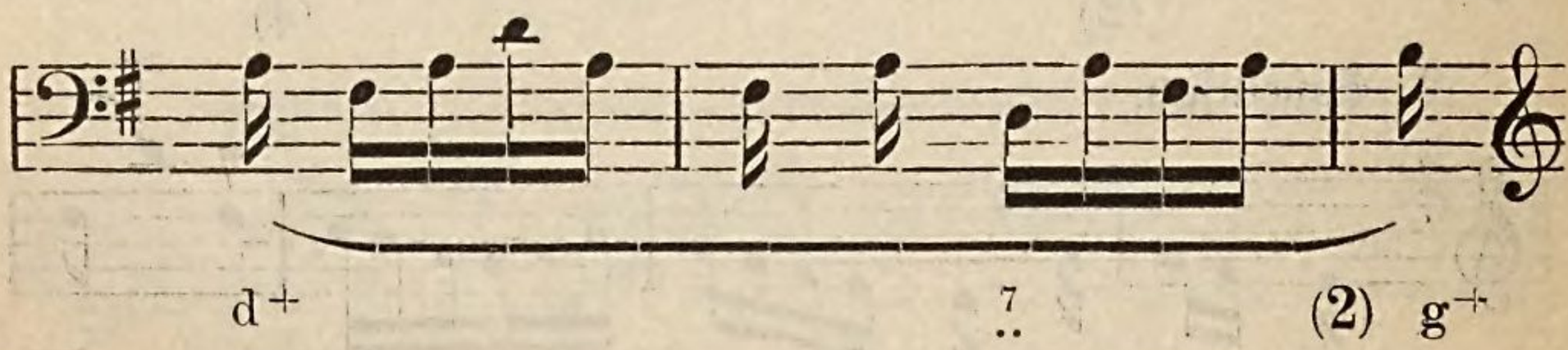
(8)

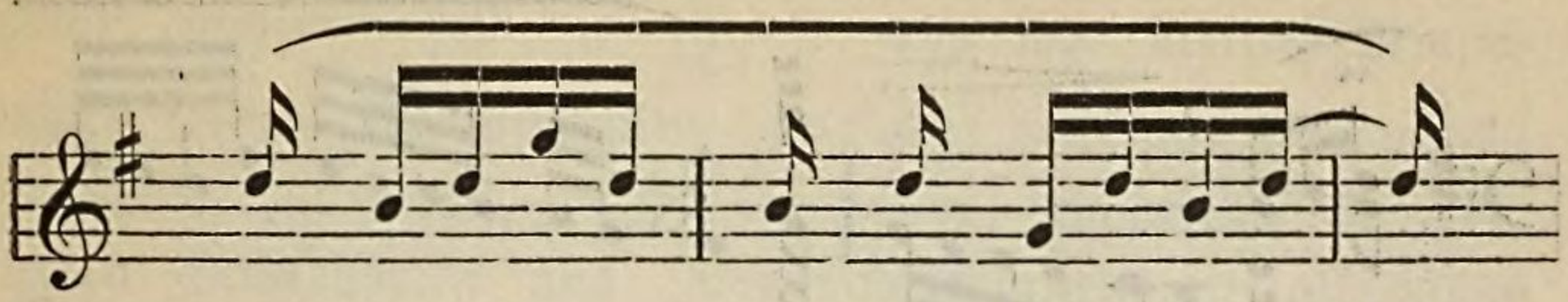


(8)

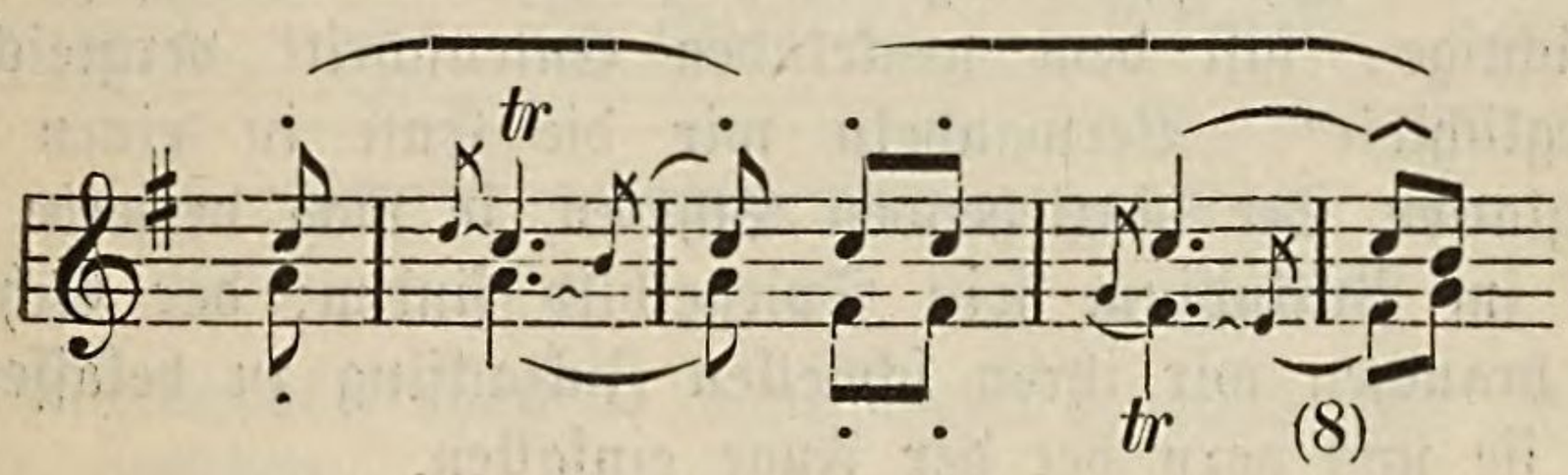
Der erste Teil umfaßt die drei Stimmeneinsätze, sowie die zunächst angehängten drei Takte (6a—8a), welche die Sequenz der beiden Oberstimmen fortführen und zur Dominante (D-dur) einen formellen Ganzschluß machen. Ein Blick auf die Unterstimme erklärt die Möglichkeit dieses Anhangs. So wie nämlich vor dem Einsatz des Alt der Sopran und vor dem Einsatz des Baß der Alt weiter rollte, zunächst einen schweren Takt (2.) und dann noch eine Zweitaktgruppe bringend, auf deren Schwerpunkt der neue Einsatz erfolgte, so rollt nun, dem Bedürfnis der Symmetrie genügend, auch der Baß weiter, aber da es keinen Einsatz mehr giebt, zur rechten Zeit umkehrend und zum feierlichen Abschluß in die Dominanttonart lenkend.

Der Modulationsteil spielt zunächst mit zweitaktigen, dem Thema entlehnten Phrasen (man hüte sich aber, deren ersten Takt als schweren zu verstehen, was im Hinblick auf das Thema nahe liegt):

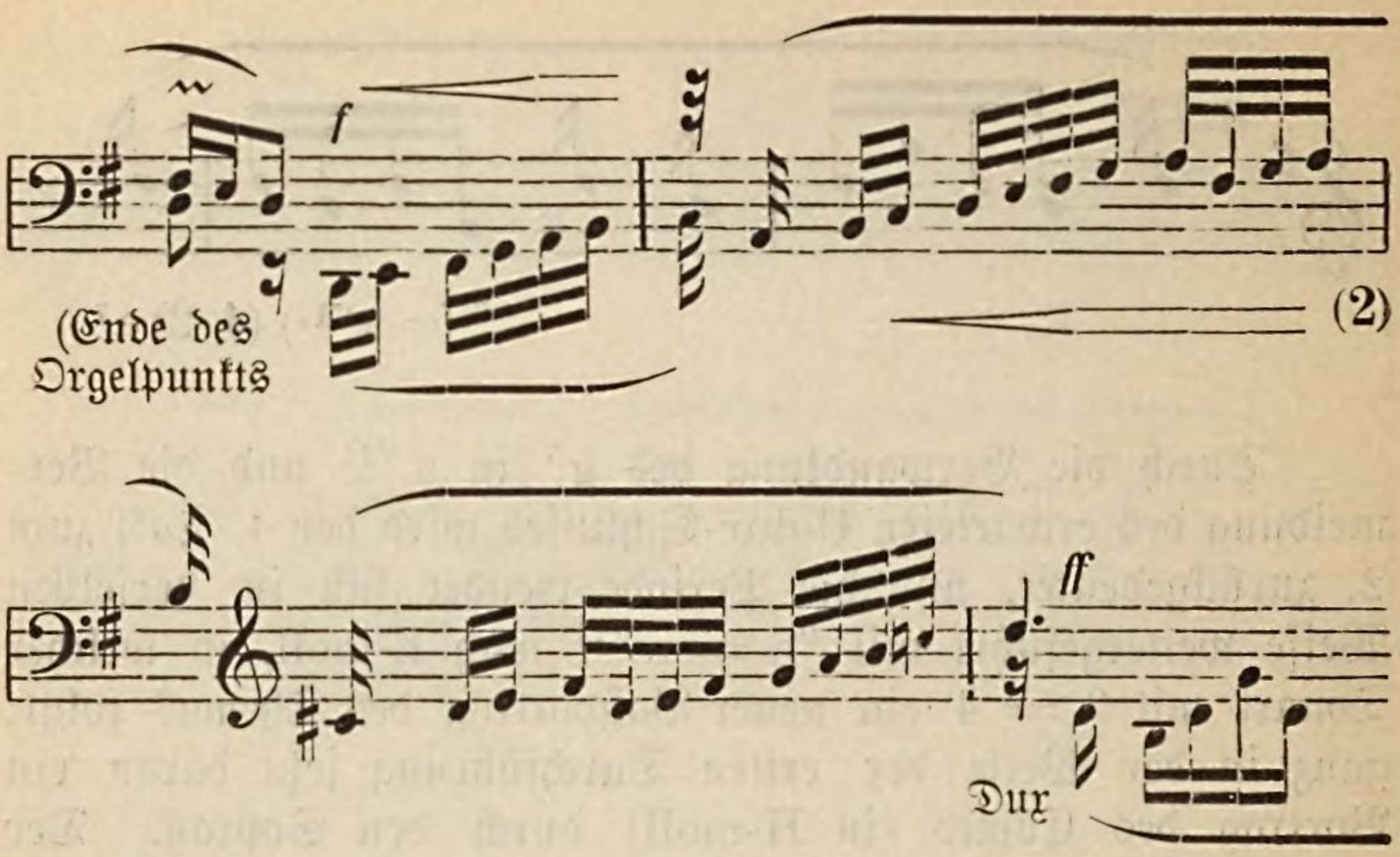




Durch die Verwandlung des g^7 in a^{VII} und die Vermeidung des erwarteten C-dur-Schlusses wird der 4. Takt zum 2. zurückgedeutet, und die Periode wendet sich in derselben Weise weitergeführt mit $^0e = e^{VII}$ nach E-moll, in welcher Tonart mit $9 = 4$ ein neuer Baßvortrag des Themas folgt; ganz in der Weise der ersten Durchführung setzt daran ein Vortrag des Comes (in H-moll) durch den Sopran. Der nächste Satz moduliert bereits zur Haupttonart zurück und zwar ist er wieder mit derselben zweitaktigen Phrase wie das erste Zwischenspiel gearbeitet; die Oberstimmen nehmen gegen Ende desselben eine geschlossene Haltung an:



Diese wird für den nachfolgenden dritten freien Satz, der mit dem zweiten Takte zum Orgelpunkt auf D wird, maßgebend, aber mit Übergang der Terzen und Triller auf die Unterstimmen, sodaß die Oberstimme allein das thematische Motiv weiterspinnen muß. Der Orgelpunkt endet mit Halbschluß auf dem 8. Takte, und nun erst gehts an einen abschließenden Vortrag des Dux durch den Alt, der aber vollständig vorbereitet ist durch Ausfüllung des 1.—3. Taktes mittels einer Verschärfung der von den früheren Themaeinsätzen her bekannten rollenden Figur zur Zweiunddreißigstelbewegung durch alle Stimmen:



Nur zwei Takte Schlußbestätigung, in denen der Sopran wieder in Zweiunddreißigsteln von a^2 nach klein h hinabrollt, sind alsdann noch angehängt.

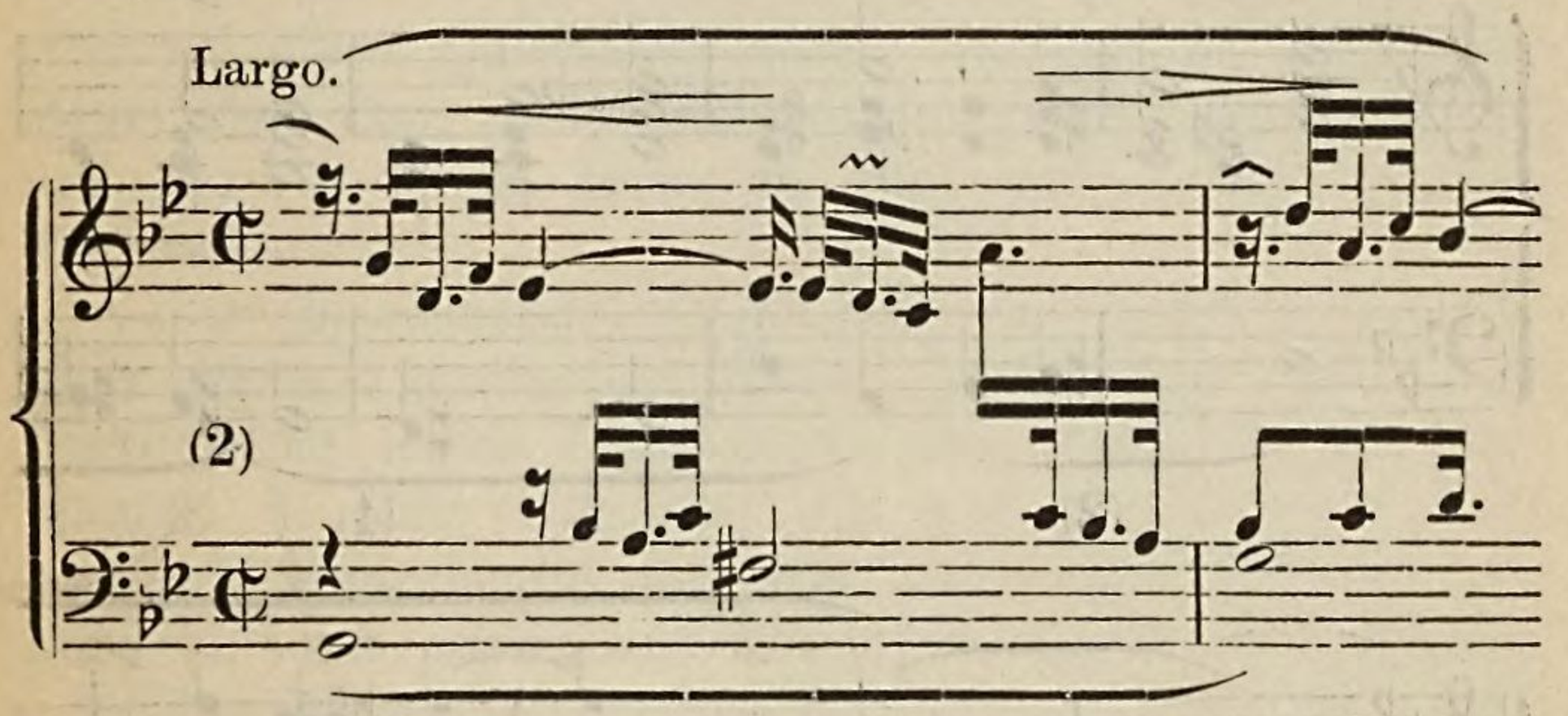
Bruyck, der das Präludium mit einer leicht und munter hüpfenden Schnepfe vergleicht, findet in der Fuge eine „bedächtige, fast dem wackelnden Entenschritt vergleichbare Beweglichkeit". Verwandeln wir die Ente in einen über den glatten See hinziehenden Schwan, so mag derselbe vielleicht im Präludium sein Spiegelbild finden; der Schnepfe aber brauchen wir ihren schnellen Zickzackflug zu belassen, so wird sie uns gern bei der Fuge einfallen.

II. 16.

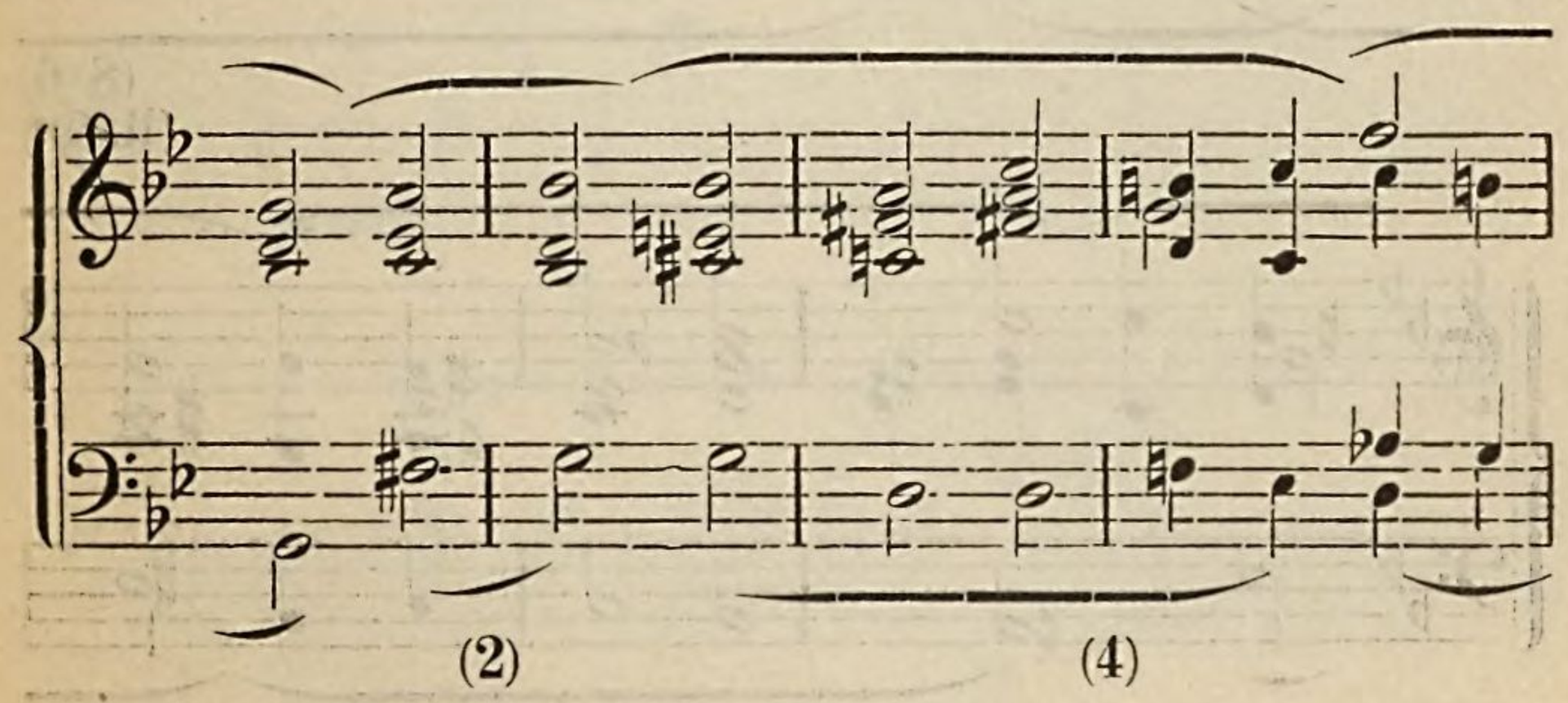
Präludium und Fuge G-moll.

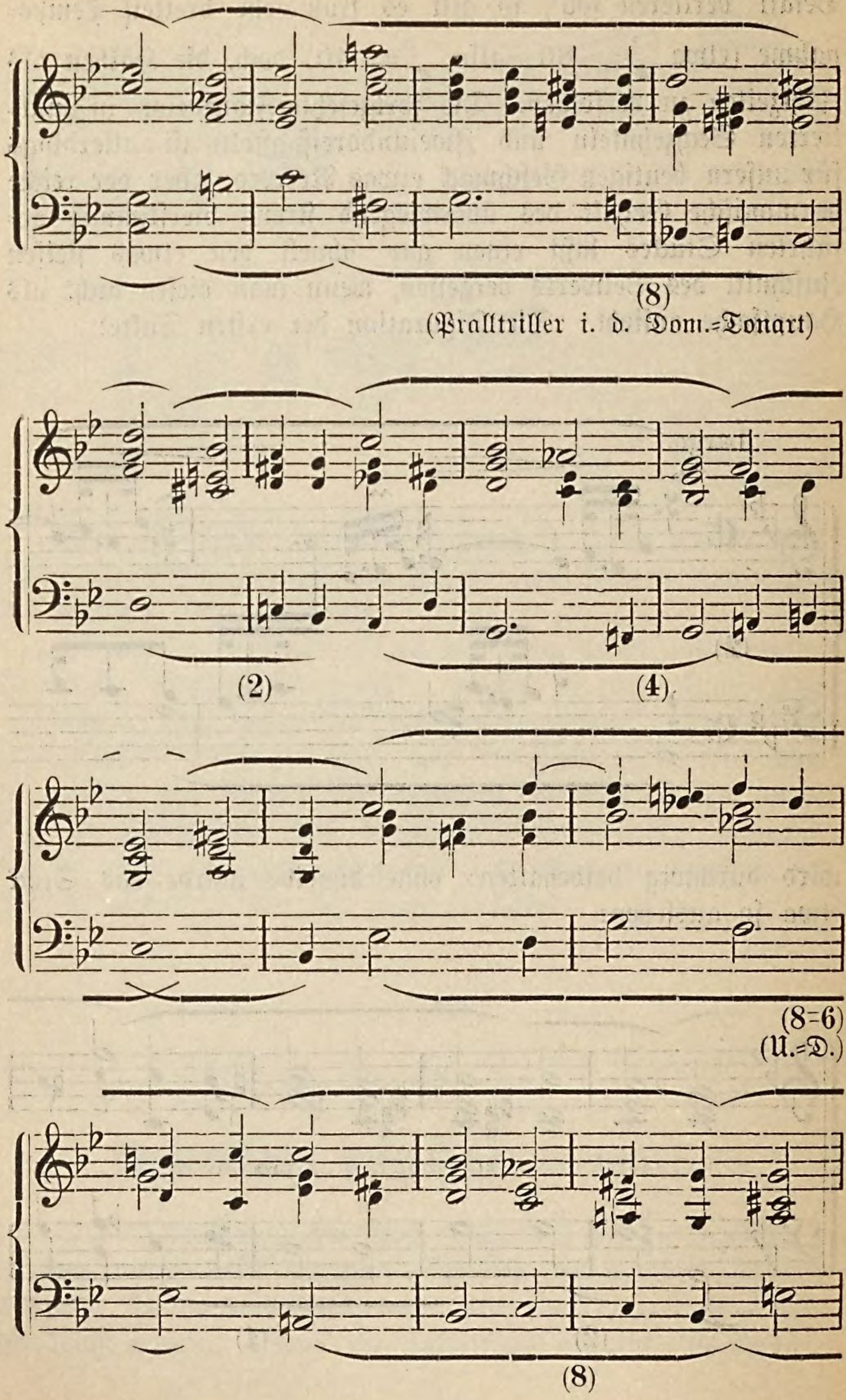
Das Präludium, von Bach selbst mit Largo bezeichnet, ist aber nichts desto weniger (obgleich der Allabreve-Strich fehlt) im Allabreve-Takte gedacht, wie die harmonische Analyse leicht erweist. Wenn die Auffassung sich nicht im kleinen

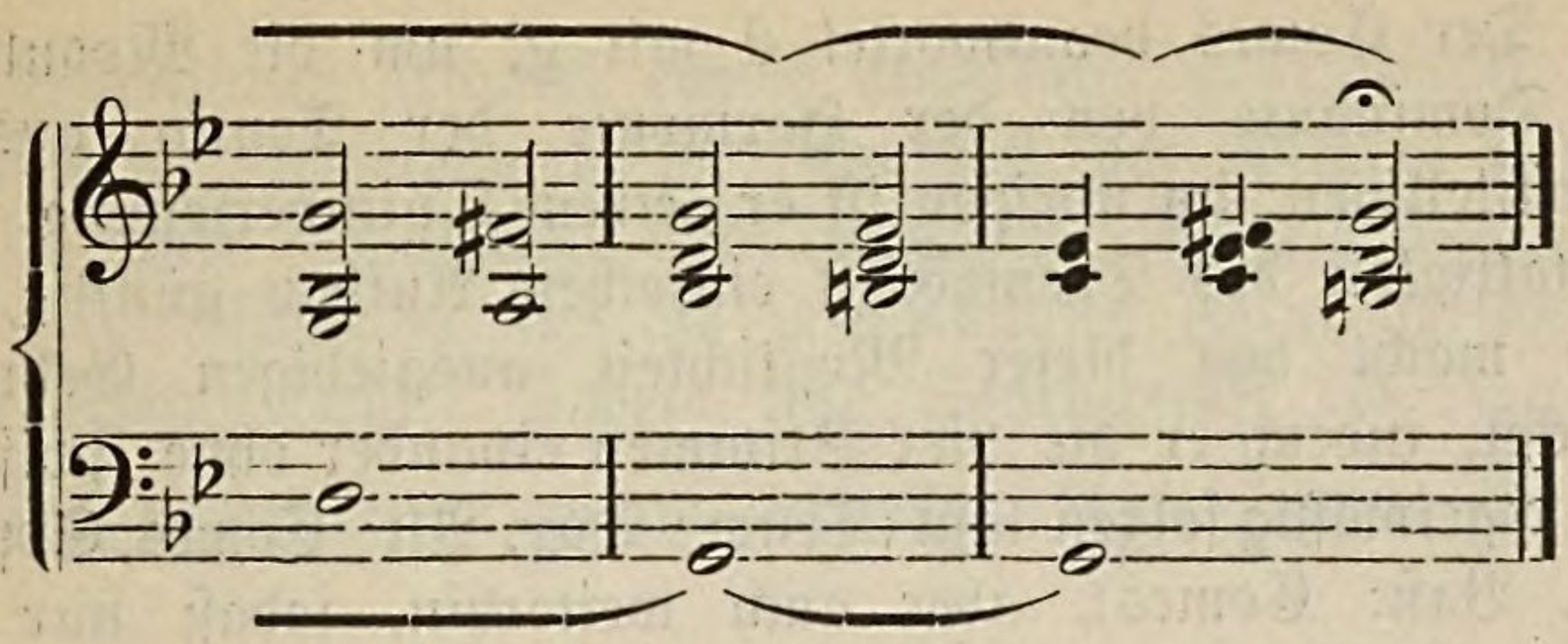
Detail verlieren soll, so gilt es trotz sehr breiter Tempo-nahme (etwa ♩ = 80, also 𝅗𝅥 = 40) doch, die Halben als Zählzeiten zu verfolgen. Die fortgesetzte Figuration in punktierten Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln ist allerdings für unsern heutigen Geschmack etwas Roccoco; aber der reiche harmonische Gehalt des überwiegend streng vierstimmig geführten Stückes läßt einen gar schnell den etwas steifen Zuschnitt des Beiwerks vergessen, wenn man dieses nicht als Hauptsache ansieht. Die Figuration der ersten Takte:



wird durchweg beibehalten; ohne dieselbe würde das Stück etwa so aussehen:




(8)
(Pralltriller i. d. Dom.-Tonart)
(2)
(4)
(8=6)
(U.-D.)
(8)

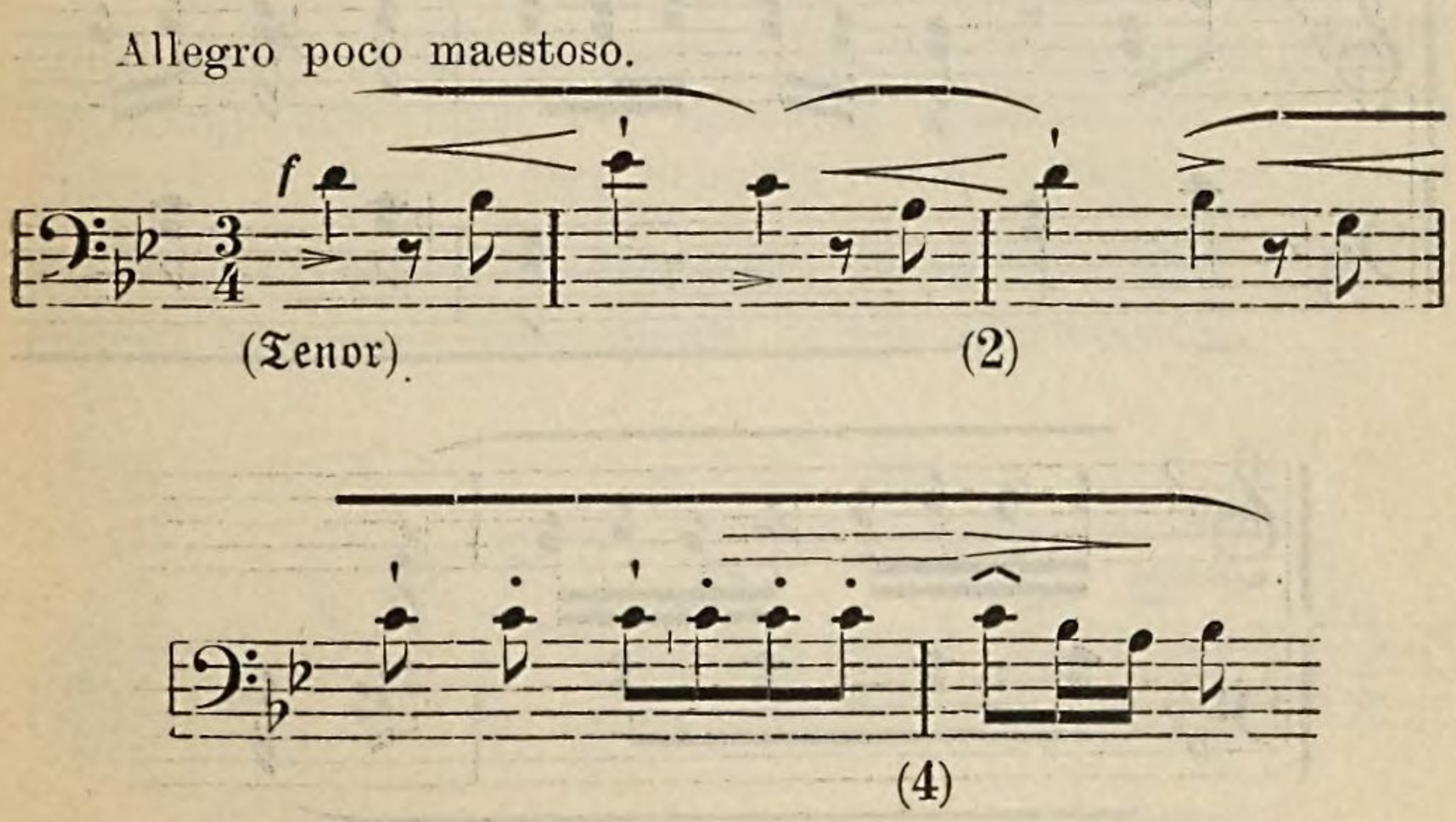


(8a) (8b)

Nur zwei Sätze, deren erster in der Dominanttonart (D-moll) einen Halbschluß macht (auf a^7), der zweite die Haupttonart über die Unterdominante (C-moll) wiedergewinnt; und doch — welche Fülle des Ausdrucks in diesem engen Rahmen!

Die (vierstimmige) Fuge paßt mit ihrem straffen, ja sogar etwas eigensinnigen Wesen (s. die hartnäckige Tonrepetiton des letzten Themaglieds) recht wohl zu dem Präludium; sie tritt ausgerüstet mit dem ganzen Apparat des doppelten Kontrapunkts auf dem Plan, was sich nach dem immerhin auch gepanzerten Präludium gar wohl ausnimmt.

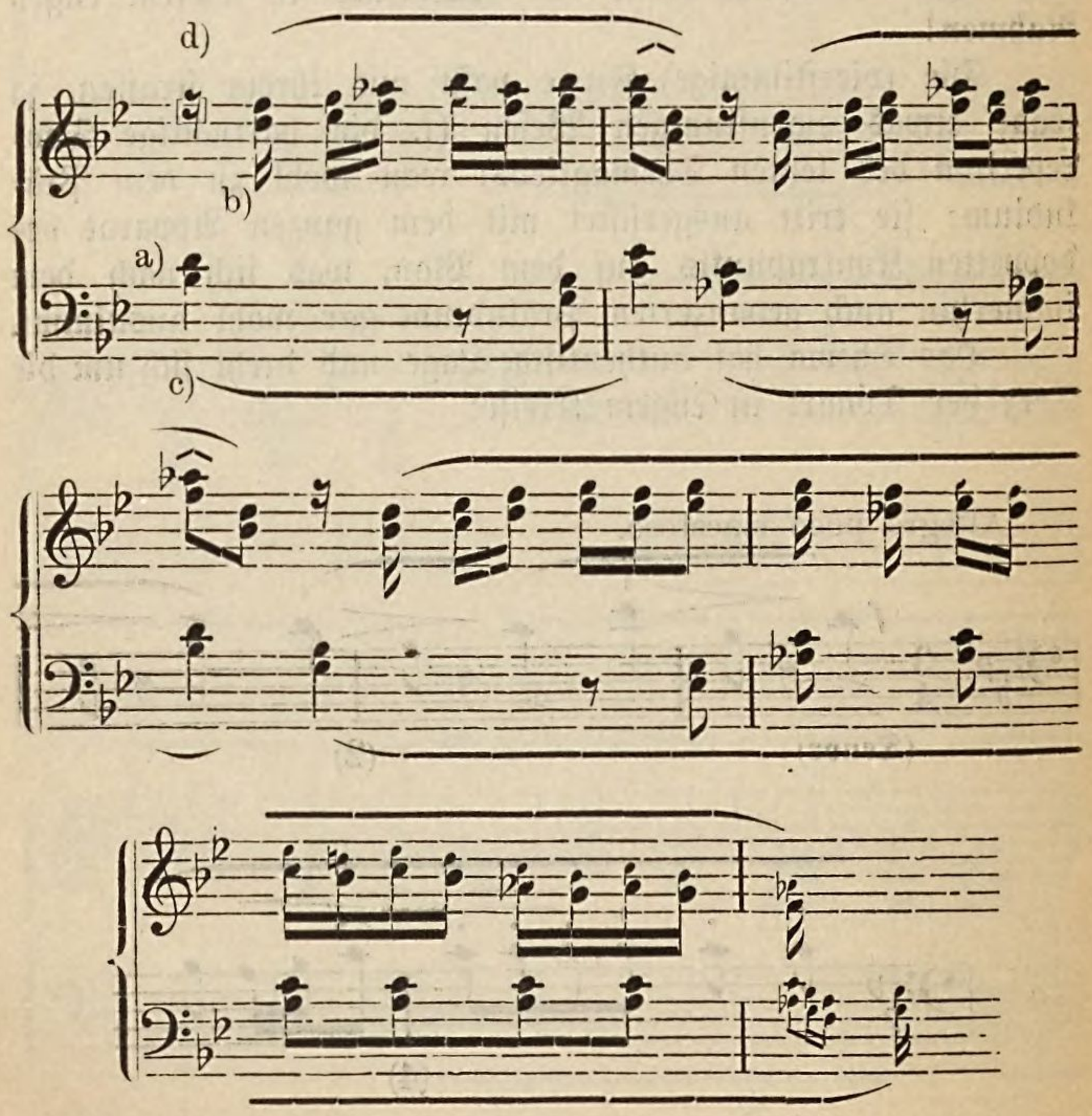
Das Thema hat authentische Lage und dreht sich um die Terz der Tonart in engem Kreise:



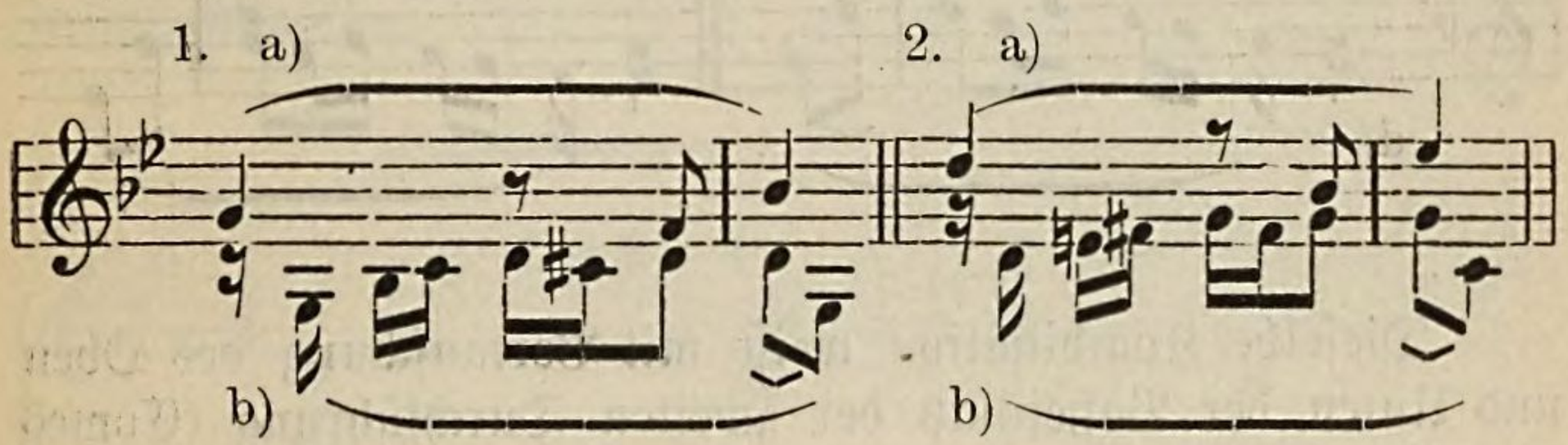
(Tenor) (2) (4)

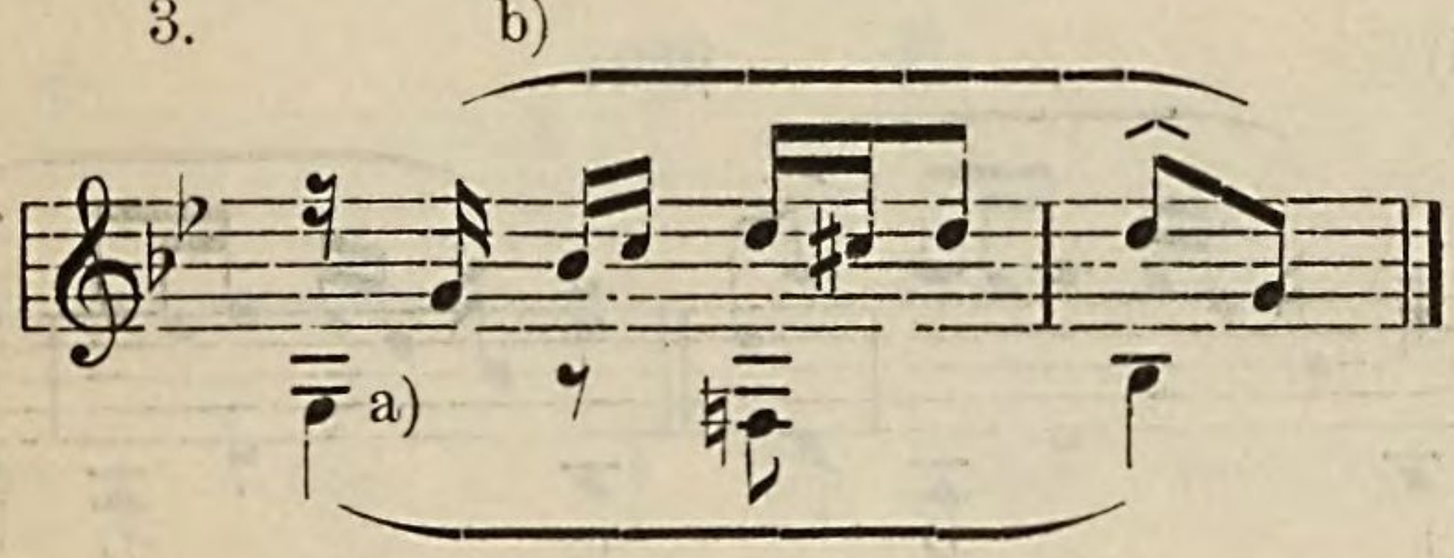
Der Comes beantwortet d mit g, um die Modulation zur Dominante von der Harmonie der Tonika aus zu bewerkstelligen; im übrigen ist er getreue Quintversetzung. Die Viertaktigkeit des Themas ist einfachem Aufbau günstig, und Bach macht von dieser Möglichkeit ausgiebigen Gebrauch, zunächst, indem er die vier Stimmen einander ohne Zwischenspiel regelmäßig folgen läßt (Tenor: Dux, Alt: Comes, Sopran: Dux, Baß: Comes), aber auch weiterhin, sodaß nur sehr wenige Umdeutungen vorkommen.

Der erste Gegensatz wird durch die ganze Fuge streng beibehalten; derselbe ist so angelegt, daß er parallele Terzen zu dem gleichfalls mit Terzen begleiteten Thema annehmen kann; diese vierstimmige Kombination selbst kommt in der 3. Durchführung vor:

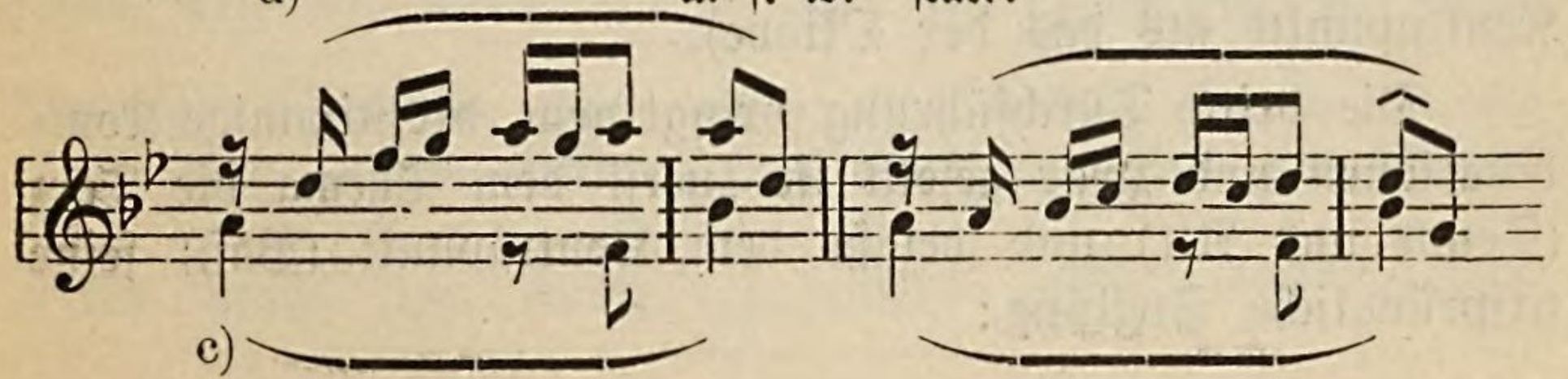


Bekanntlich gestattet ein so angelegter Kontrapunkt nicht nur allerlei Versetzungen im Intervall der Oktave, sondern auch in denen der Dezime und Duodezime. Bach bringt in der ersten Durchführung nur die zweistimmige Form, welche auf die Taktschwerpunkte Thema und Kontrapunkt im Intervall der Terz bzw. Sexte zusammentreffen läßt ($\begin{smallmatrix}b\\a\end{smallmatrix}$ bzw. $\begin{smallmatrix}a\\b\end{smallmatrix}$):

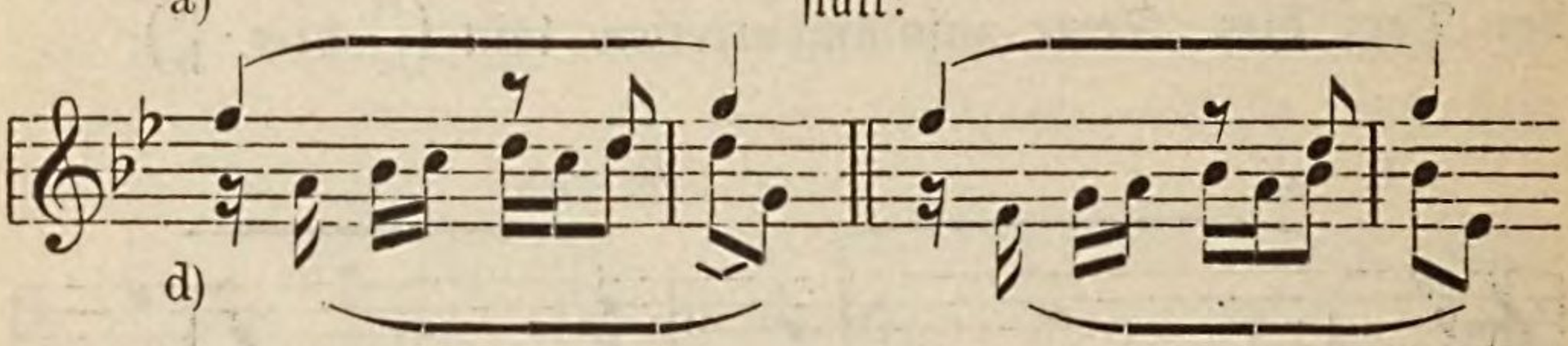




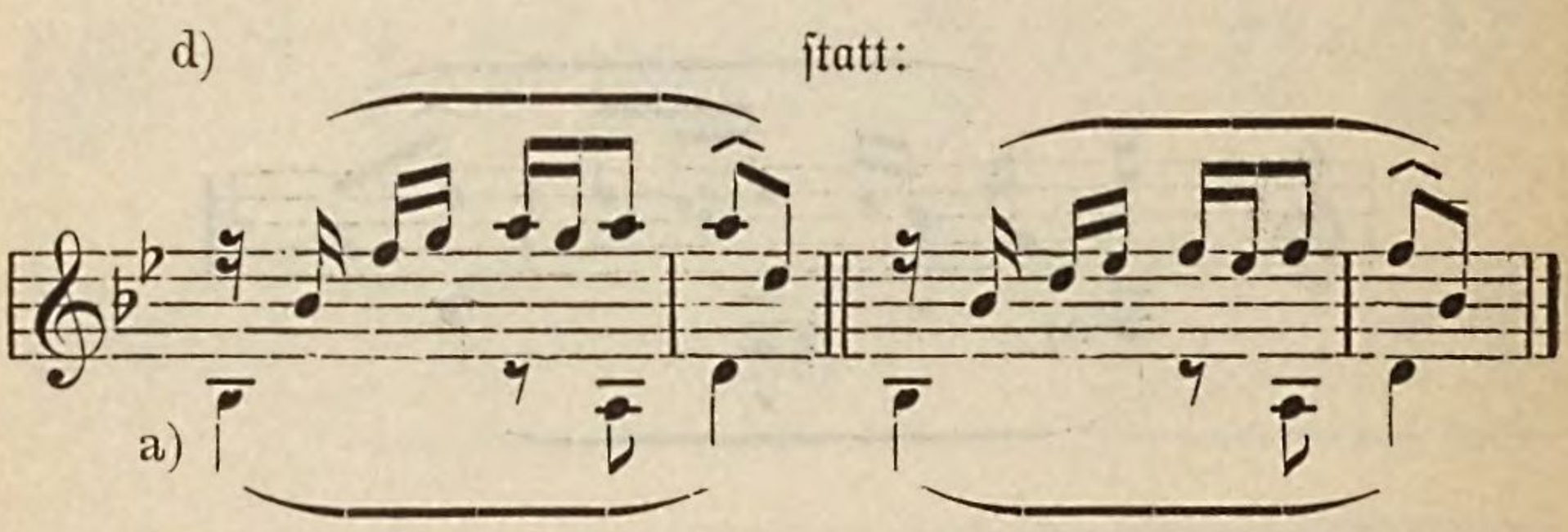
Auch der erste Themavortrag der zweiten Durchführung (Dux wieder im Tenor!) bringt den Gegensatz in der Form 2 (im Baß); aber schon der Alteinsatz derselben Durchführung (Dux [!] in D-moll oder vielmehr F-dur) versetzt den Gegensatz eine Quinte nach der Höhe, sodaß die Kombination $\begin{smallmatrix}c\\d\end{smallmatrix}$ entsteht (doppelter Kontrapunkt in der Duodezime):



und bei dem direkt anschließenden Sopraneinsatz des Themas (in B-dur) erscheint er nur eine Terz hinaufgerückt (Kombination $\frac{d}{a}$ oder $\frac{b}{c}$, doppelter Kontrapunkt der Dezime):

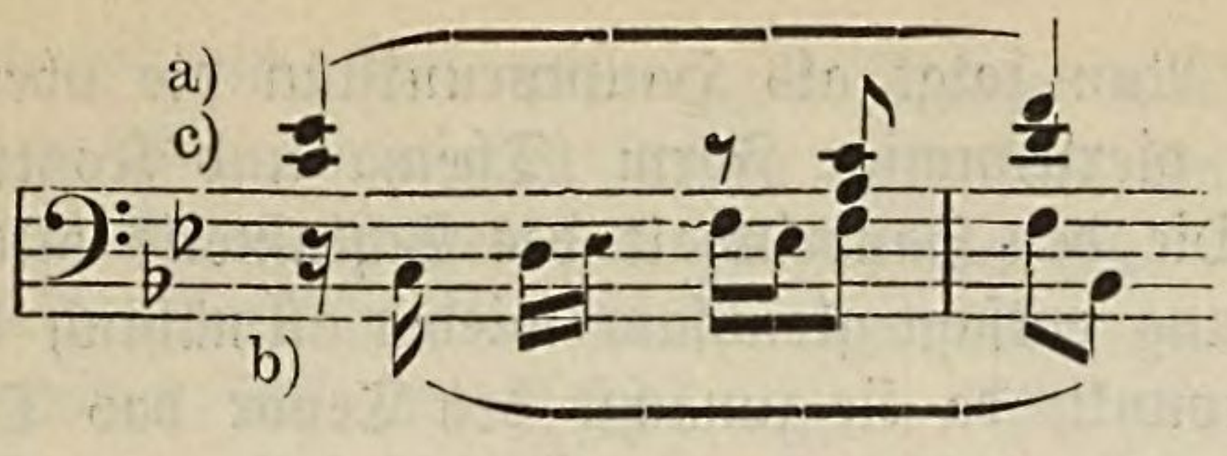


Dieselbe Kombination weist mit Vertauschung des Oben und Unten der Baßeinsatz der zweiten Durchführung (Comes in F-dur) auf:

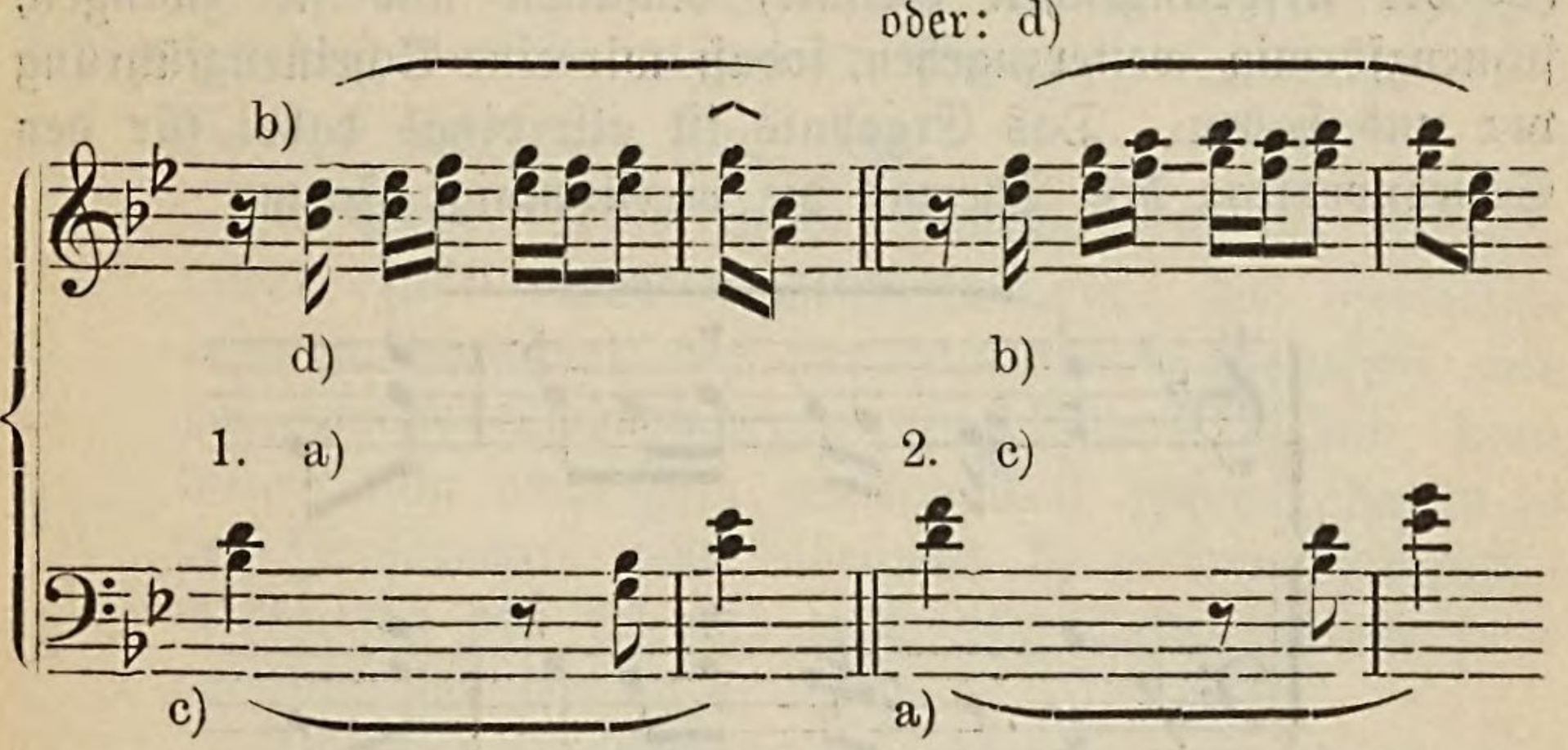


Man beachte wohl die Verschiebungen der Tonart, welche die Versetzungen im doppelten Kontrapunkt der Dezime und Duodezime bedingen (vgl. mein Lehrbuch des Kontrapunkts S. 79, 129, 137 u. a.); ein gewisses Schwanken zwischen den Paralleltonarten (D-moll und F-dur, G-moll und B-dur, C-moll und Es-dur) ist wohl oder übel die Folge dieser mehr oder minder mechanischen Ergebnisse anderer doppelter Kontrapunkte als das der Oktave).

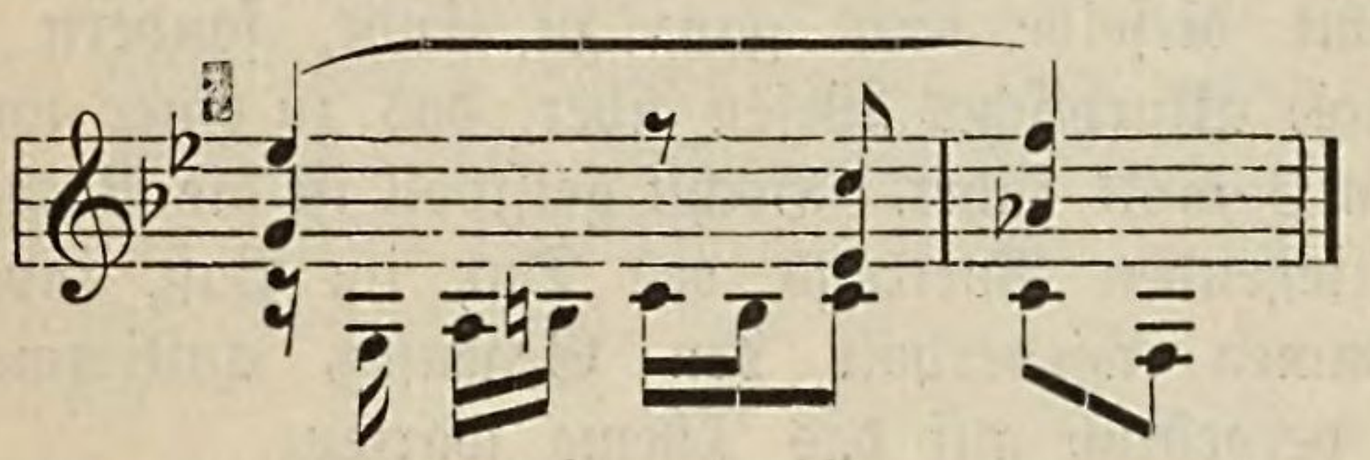
Die dritte Durchführung bringt neue dreistimmige Kombinationen und zwar gesellt sie zuerst dem Thema die Terz (Tenor und Alt) und beläßt dem Kontrapunkt (Baß) seine ursprüngliche Stellung:



Strenggenommen ist aber diese Form auf eine Begleitung beider Stimmen mit Unterterzen bzw. beide mit Oberterzen zurückzuführen:

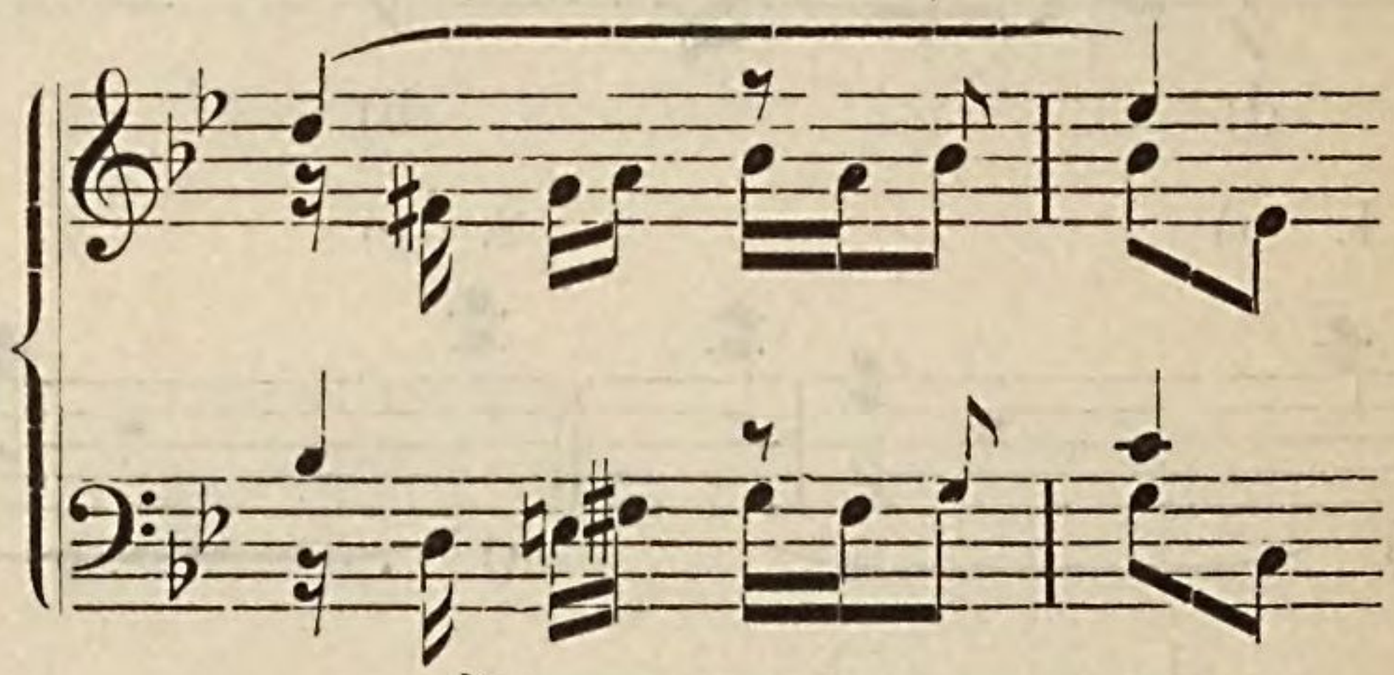


(vgl. hier 1. $\begin{matrix} d \\ a \\ c \end{matrix}$ bzw. 2. $\begin{matrix} b \\ c \\ a \end{matrix}$). Der nächste Themavortrag:

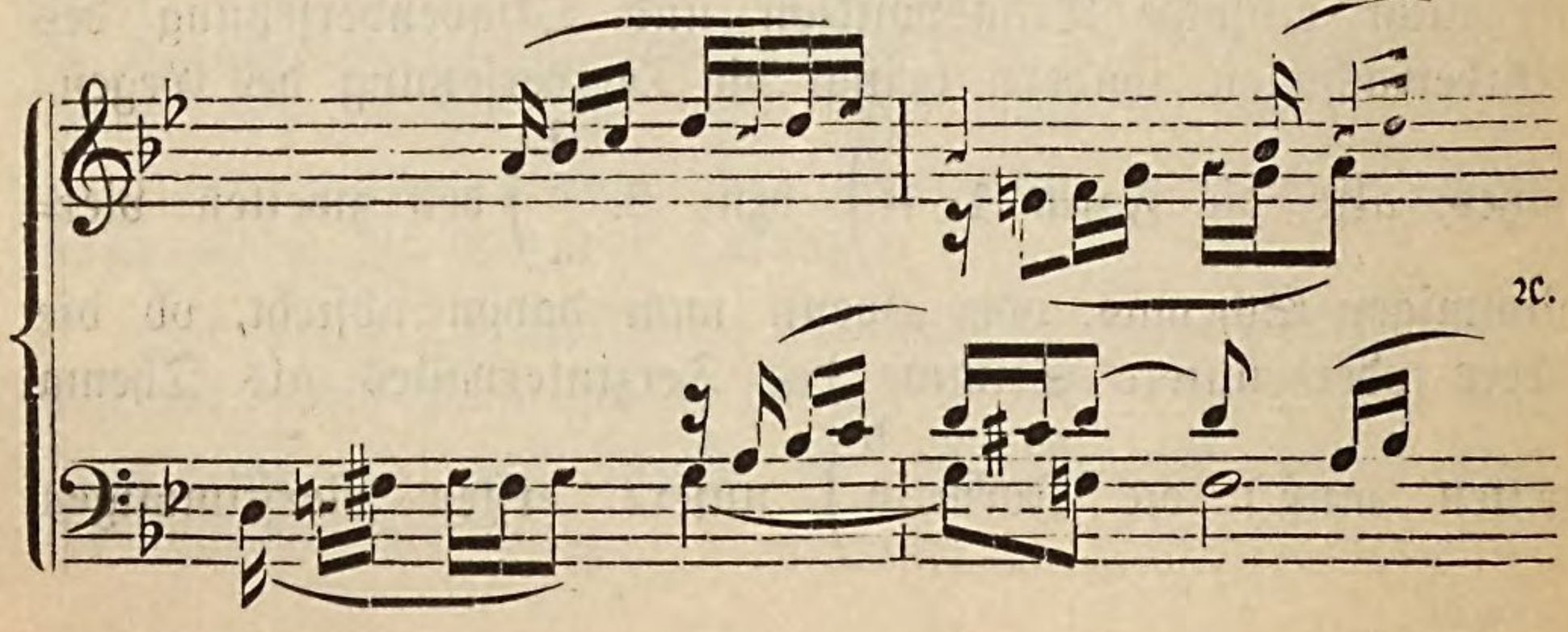


ist nicht einfache Transposition und Oktavenversetzung des letztbetrachteten, sondern bringt die Terzversetzung des Gegensatzes, also die Form 1. $\begin{matrix} b \\ a \\ c \end{matrix}$ bzw. 2. $\begin{matrix} d \\ c \\ a \end{matrix}$ des zweiten vierstimmigen Schemas, oder (wenn man davon absieht, ob die obere oder untere Stimme des Terzintervalles als Thema gelten muß) die Form $\begin{matrix} b \\ a \\ c \end{matrix}$ unsers ersten vierstimmigen

Schemas. Nun folgt als Hauptprunkstück die oben (S. 140) mitgeteilte vierstimmige Form (Thema und Kontrapunkt mit Terzen). Die den Hauptinhalt des Schlußteils bildende dritte Durchführung entsagt gleichsam wieder allmählich dem doppelten Kontrapunkt, da sie zunächst den Tenor das Thema (Dux) anstimmen läßt, während der Gegensatz in der Duodezimenversetzung im Alt erscheint, beide bringen aber ihren Part nicht regelrecht zu Ende, da Sopran und Baß mit Dux und Gegensatz (in der ursprünglichen Gestalt) einfallen und sie zwingen, sequenzförmig weiterzugehen, sodaß wir eine Scheinengführung vor uns haben. Das Ergebnis ist allerdings dabei für den Sopranvortrag des Themas die vierstimmige Form:



d. h. eine Oktavenversetzung des ersten vierstimmigen Schemas: doch kommt dieselbe nicht ganz zu Ende, sondern geht in homophones, akkordisches Wesen über, das zu einer förmlichen Klausel in G-moll führt. Höchst geistvoll ist die Vorbereitung des abschließenden Vortrags des Dux im Baß, indem alle vier Stimmen wiederholt den Gegensatz anstimmen und gleichsam vergeblich auf das Thema warten:



erst als sie resigniert sich wieder zur Klausel wenden, bringt der Baß den Dux, während Tenor und Alt den Gegensatz in Terzen anstimmen, aber frei zu Ende gehen. Wir sehen, Bach hat keineswegs die Kombinationen überreich ausgenutzt, sondern begnügt sich mit Andeutungen, wie sie sich gerade bieten.

Die Zwischenspiele der Fuge benutzen zumeist wie das letzterwähnte den Anfang des Gegensatzes unter Beihülfe eines punktierten Achtelkontrapunkts, der als zweiter Gegensatz angesehen werden kann, aber keine feste Form hat.

Die drei Teile der Fuge sind:

I. Exposition (in der Haupttonart), die vier einander direkt folgenden Stimmeneinsätze, das viertaktige erste Zwischenspiel, das zur Haupttonart zurückgeht und der zweite Themavortrag des Tenors. Man kann diesen nicht wohl zum zweiten Teil rechnen, da er in der Haupttonart steht; übrigens ist er vom folgenden Altvortrag des Themas durch vier Takte Zwischenspiel getrennt, die jedenfalls dem

II. Modulationsteil angehören, und über F-dur ($^{0}d = b^{6}$), C-dur ($f^{6} — g^{7}$), G-moll ($c^{3} = g^{VII}$) nach D-moll (d^{VII}) modulieren. Der Altvortrag ist in D-moll gemeint, schillert aber in der Mitte nach F-dur; der anschließende Sopranvortrag steht ganz in B-dur, der ebenfalls direkt anschließende Baßvortrag in F-dur. Vor der dritten Durchführung erscheint wieder ein viertaktiges Zwischenspiel, das schnell nach C-moll überspringt ($f^{+} = c^{III}$) und den vierten Takt wiederholt, wobei der Halbschluß auf g^{7} in einen Ganzschluß verwandelt wird. Die dritte Durchführung beginnt scheinbar in C-moll (weil die Oberterz es über der beginnenden Tonikaquinte steht), wird aber schnell zu F-dur ($^{0}g = es^{6} — f^{7} — b^{+} — b^{6} — c^{7} — f^{+}$). Ein zweitaktiges Zwischenspiel (7a—8a) stellt C-moll wieder her ($f^{3} = c^{VII}$) und diesmal folgt wirklich ein Themavortrag in C-moll (mit $\overset{es}{g}$ beginnend), der nur in der Mitte nach Es-dur hinüber schwankt und

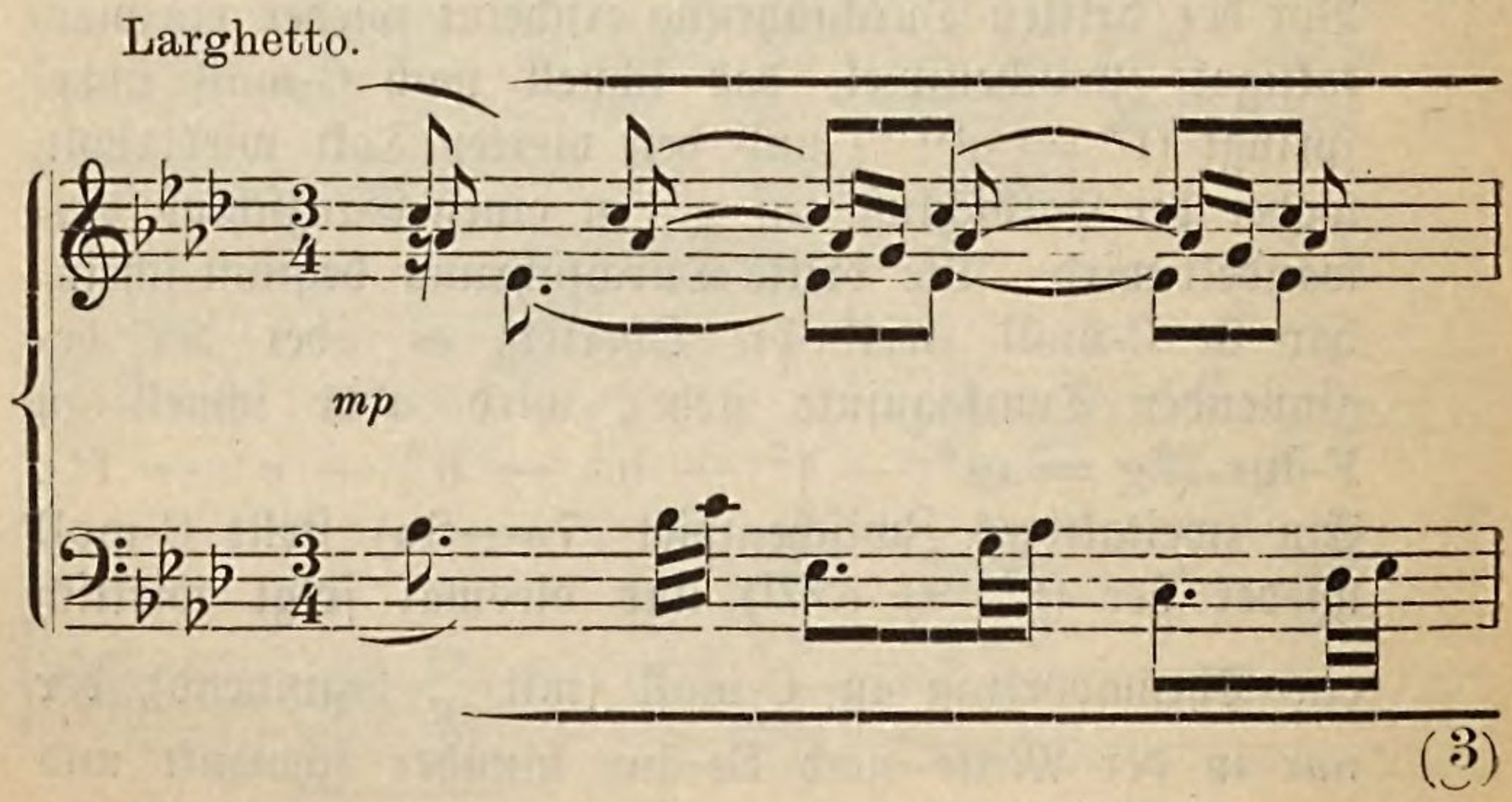
daher am Schluß eine Kräftigung erfährt (3a); ein frei gebildeter Nachsatz führt die Periode zu Ende und moduliert nach Es-dur ($c^{VII} = as^6 — b^7$). Der Es-dur-Vortrag des Themas, mit dem der Teil endet, erscheint zu Anfang durch die auf die Tonartquinte b gestülpte Oberterz etwas unsicher, klärt sich aber schnell durch Einführung des as im Gegensatz; den Schluß der Periode bildet die Rückmodulation ($es^+ — \overset{6}{\cdot\cdot} [= g^{VII}] — d^7$), worauf der

III. Schlußteil folgt, den wir bereits erklärten.

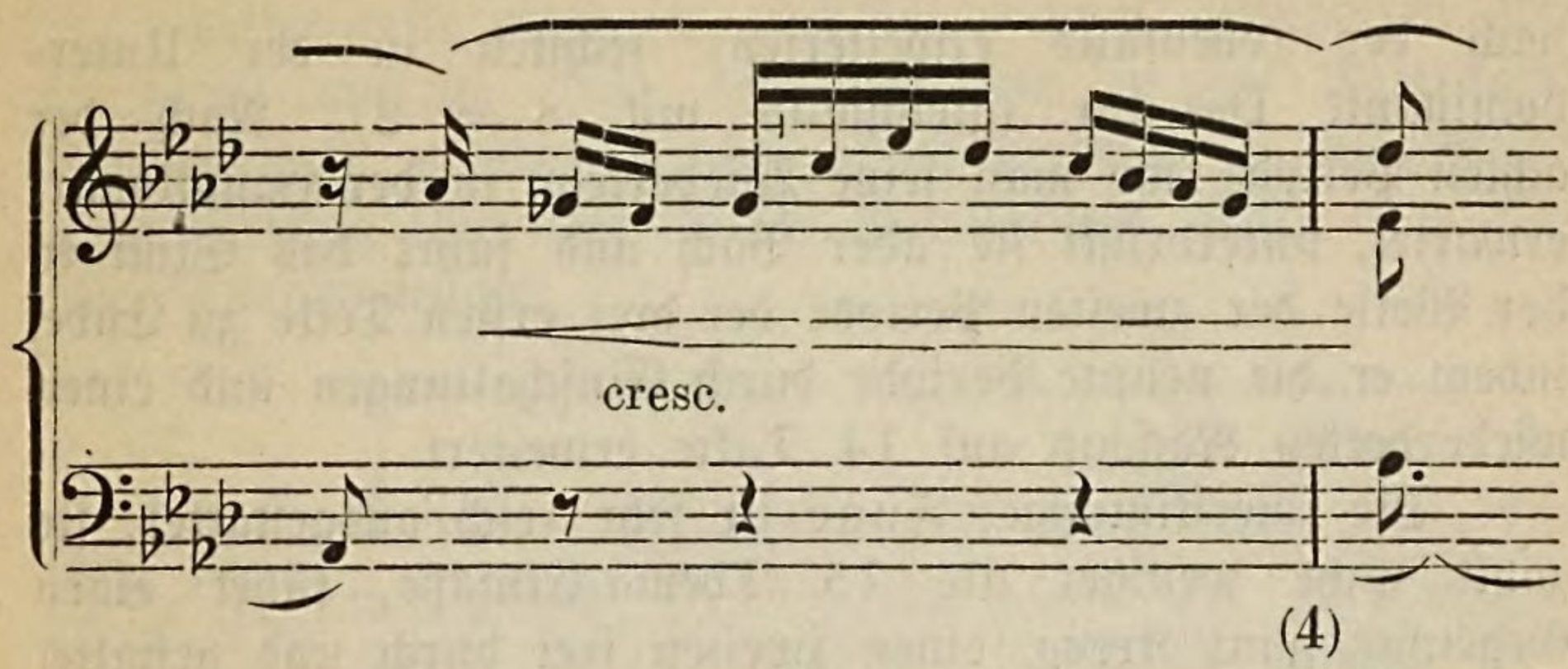
II. 17.

Präludium und Fuge As-dur.

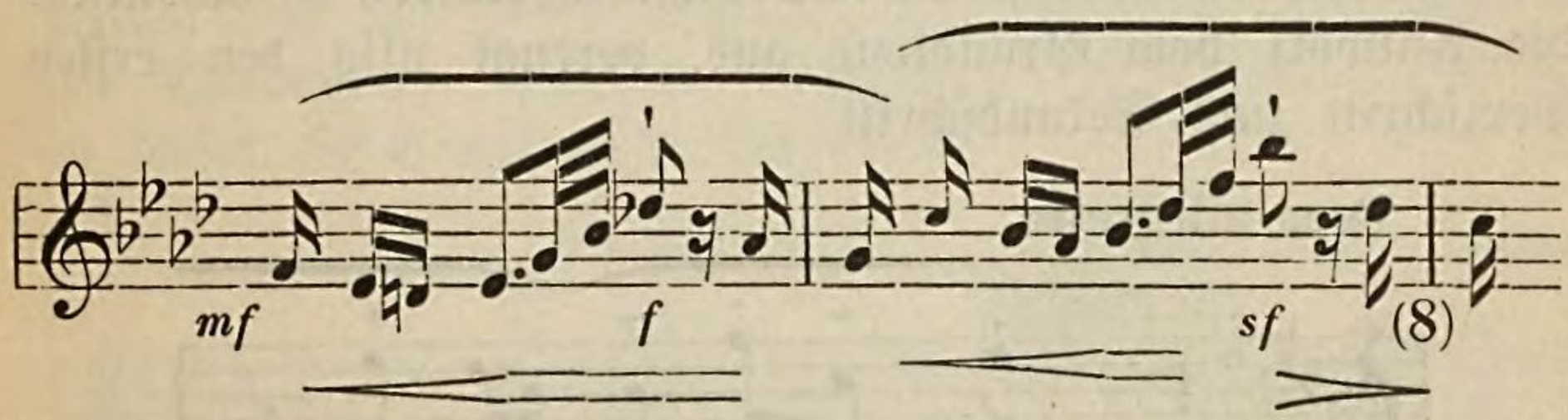
Ein wunderschönes Präludium, dessen harmonischen Wohllaut man in vollen, langen Zügen trinkt, leitet eine Fuge von besonders feiner Textur ein. Der Anfang geschieht mit dem schweren Takte, dem der folgende leichte, dessen Inhalt derselbe ist, angeschlossen ist:



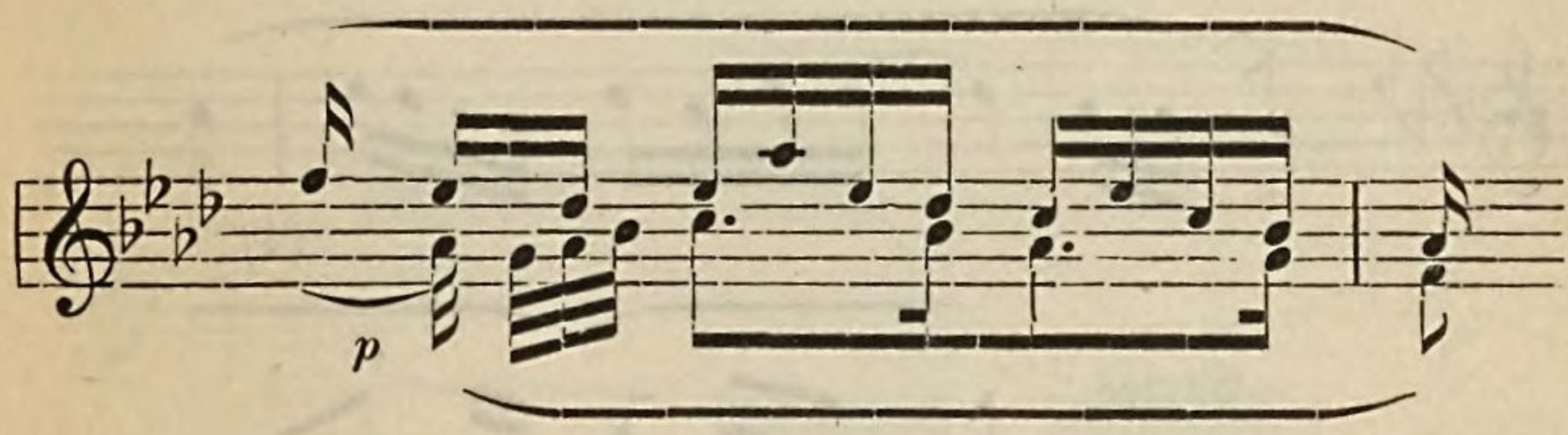
(3)



Der Nachsatz bringt ein weiteres leicht sich aufbäumendes und zurücksinkendes Motiv:



zu welchem der Anfang der zweiten Periode in weichem Kontrast steht:

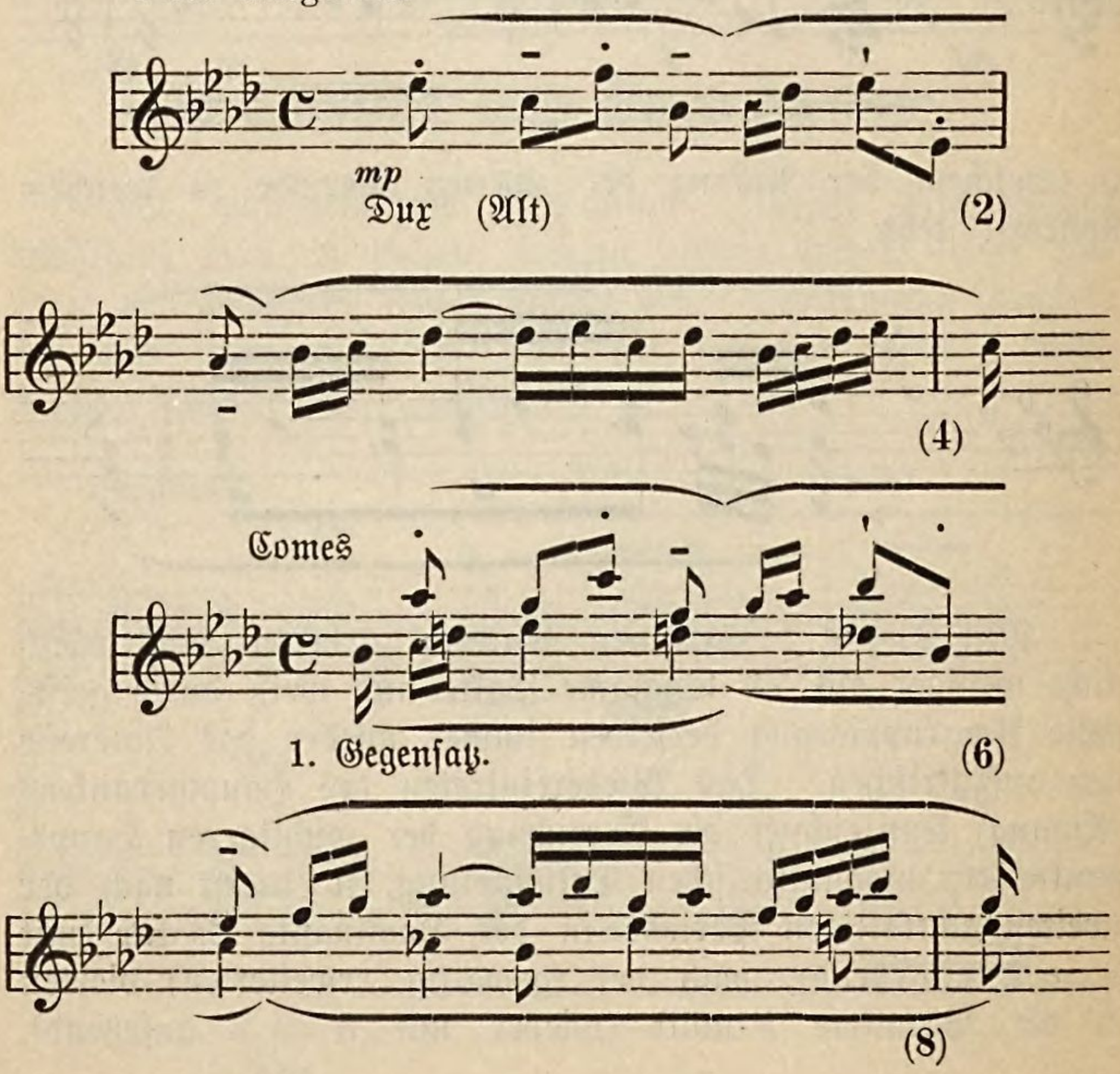


Mit diesem bescheidenen Material arbeitet Bach durch nicht weniger als 76 langsame Takte und weiß durch geistvolle Umgruppierung derselben immer wieder das Interesse neu aufzufrischen. Das Wiedereintreten des Hauptgedankens (Anfang) kennzeichnet die Erreichung der wichtigeren Hauptpunkte der modulatorischen Entwickelung, so zuerst nach der zweiten achttaktigen Periode in der Dominante Es-dur (mit 8 = 2 einsetzend), nach der (gewaltig erweiterten) vierten in der Parallele F-moll (wieder mit 8 = 2 ansetzend),

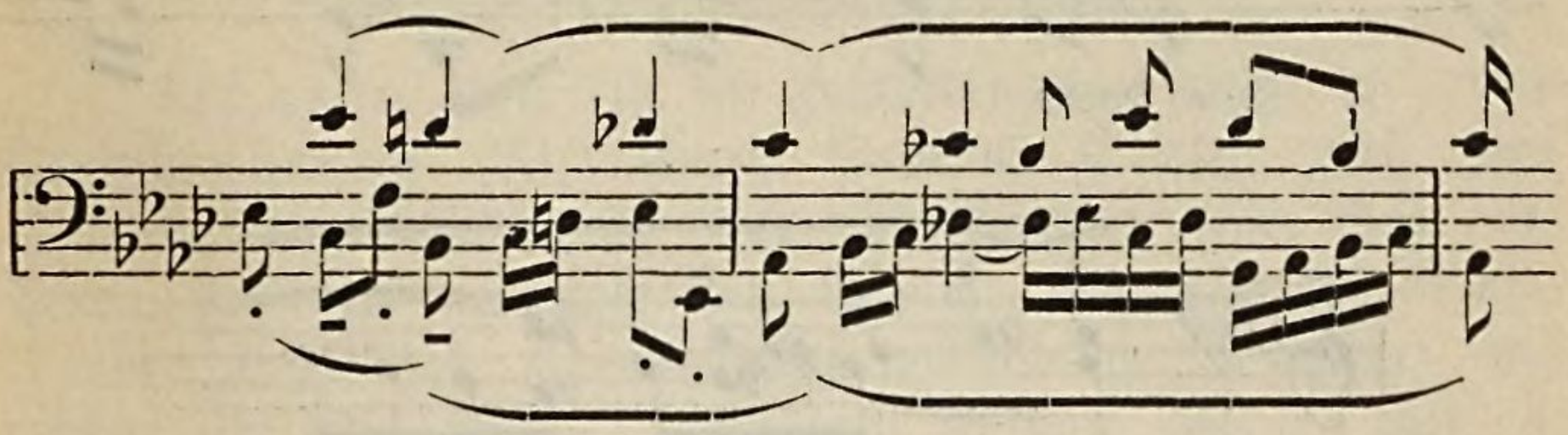
nach der (ebenfalls erweiterten) sechsten in der Unter-dominante Des-dur (gleichfalls mit 8 = 2). Nach der achten Periode, wo man seine Wiederkehr in der Haupttonart erwartet, unterdrückt sie aber Bach und führt das Stück in der Weise der zweiten Periode der drei ersten Teile zu Ende, indem er die neunte Periode durch Einschaltungen und einen wiederholten Nachsatz auf 14 Takte erweitert.

Die (vierstimmige) Fuge ist sehr reich ausgestattet; sie zählt nicht weniger als 15 Thema-Einsätze, führt einen Gegensatz ganz streng, einen zweiten frei durch und gestaltet auch die Zwischenspiele fugenartig. Das Thema ist sehr graziös, deutlich zweigliederig und streng symmetrisch. Da es mit der Quinte beginnt und nicht moduliert, so moduliert die Antwort vom Grundtone aus, verengt also den ersten Terzschritt zum Sekundschritt:

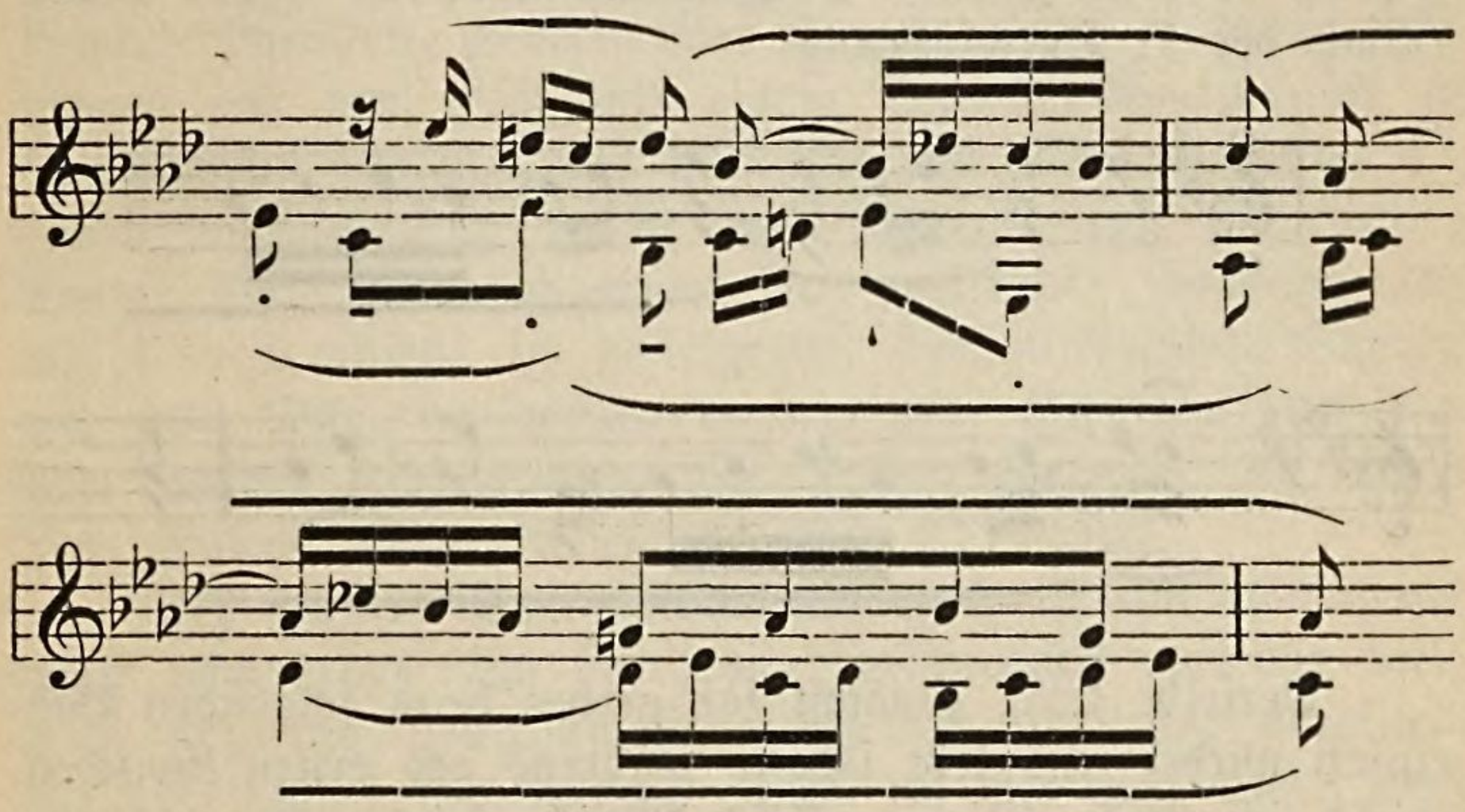
Poco allegretto.



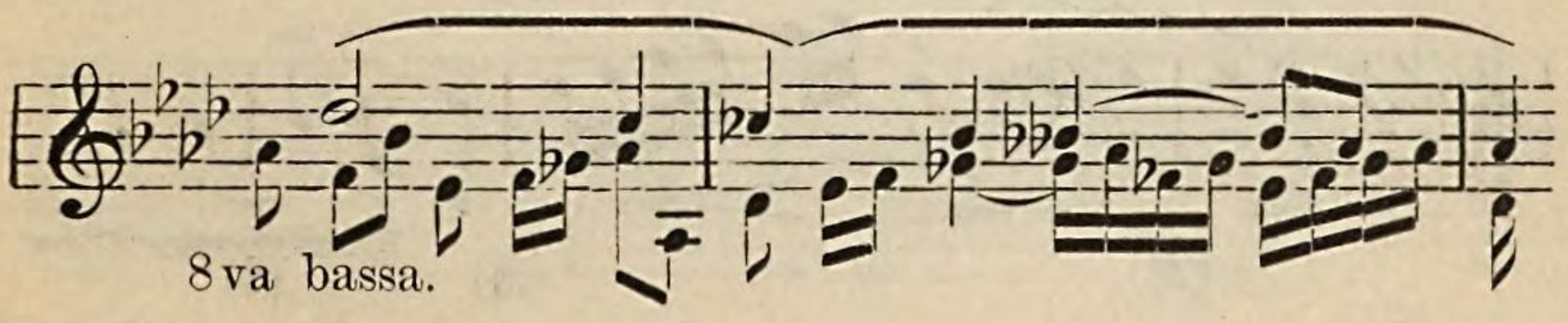
Dieser erste Gegensatz erscheint zumeist beibehalten, wie er zuerst auftritt (zum Dux natürlich in die Unterquint transponiert), gesellt sich aber gleich zu Anfang der zweiten Durchführung (die noch in der Haupttonart steht) dem Dux ohne Transposition:



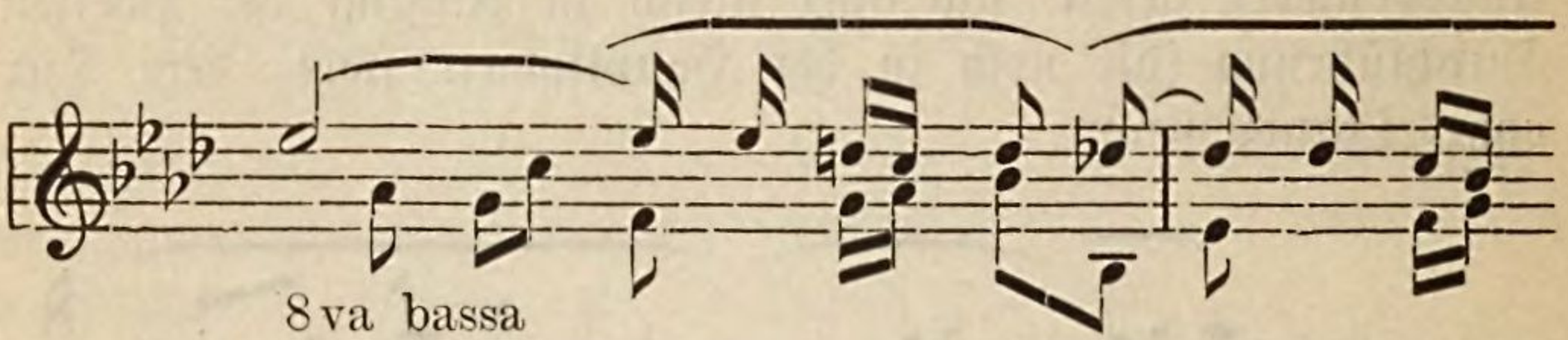
genügt also den Anforderungen des doppelten Kontrapunkts der Duodezime. Auch zu Anfang des Schlußteils tritt er in dieser Form auf, aber verziert:

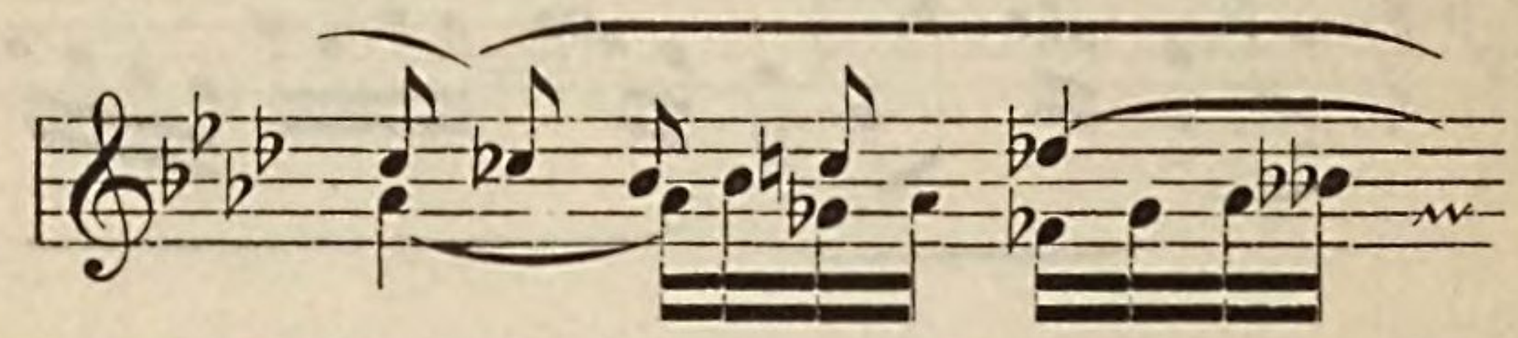


Viel merkwürdiger ist aber ein Auftreten des Gegensatzes um ein Viertel gegen das Thema verschoben (in der dritten Durchführung):

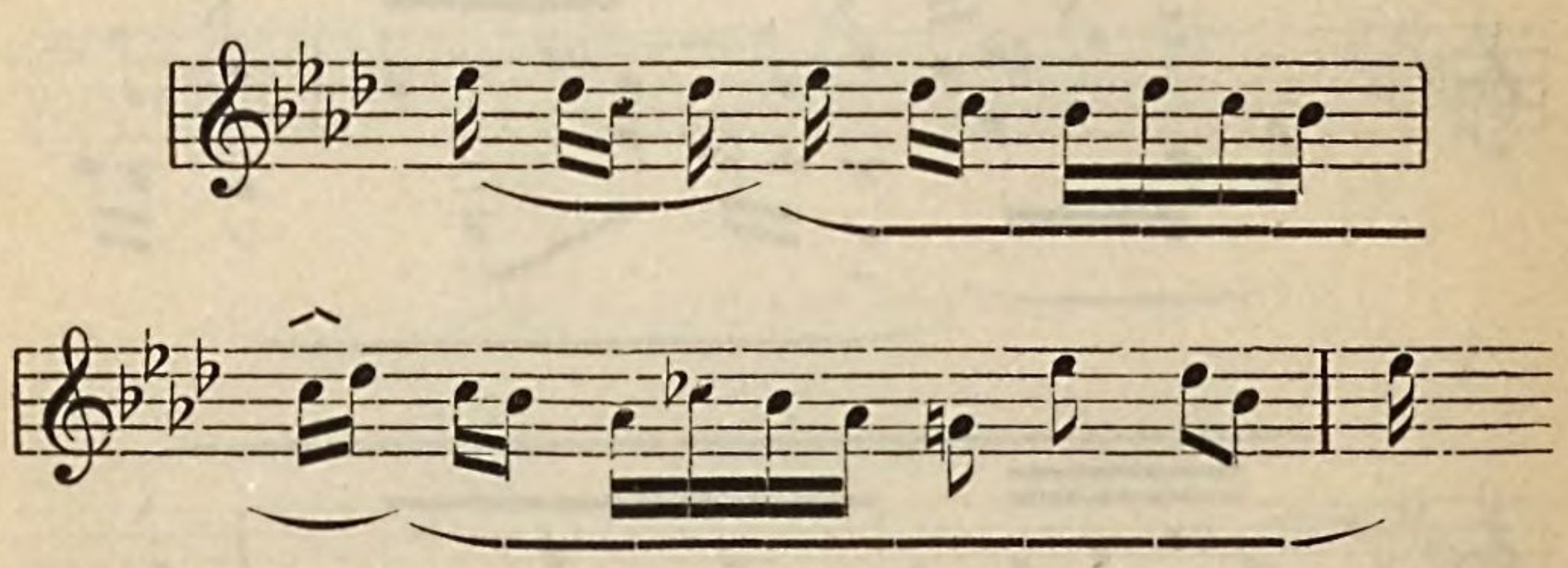


Ein Mittelding zwischen beiden weist noch die letzte Durchführung auf:

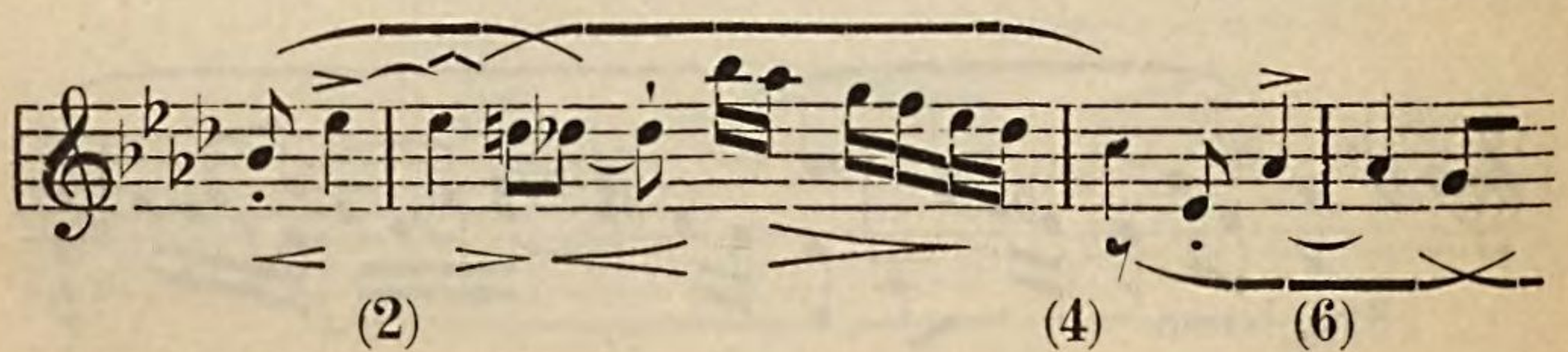




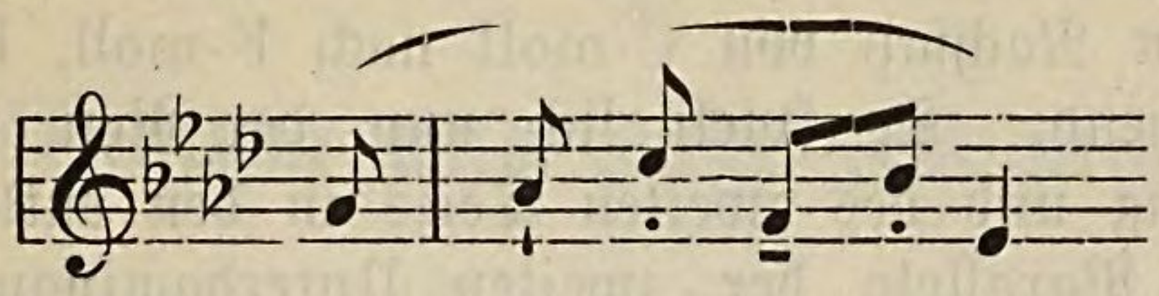
Ein zweiter, zwar nirgend streng beibehaltener, aber in freier Umgestaltung durch die ganze Fuge fortwirkender Gegensatz ist der in glatten Sechzehnteln laufende (zum Tenoreinsatz der 1. Durchführung):



Derselbe kehrt zunächst fast getreu beim folgenden Baßeinsatz wieder und lebt sodann während des ersten Zwischenspiels im Baß weiter. Dies Zwischenspiel und das ihm nachgebildete innerhalb der dritten Durchführung verarbeiten ein eigenes dreitaktiges (!) Thema:

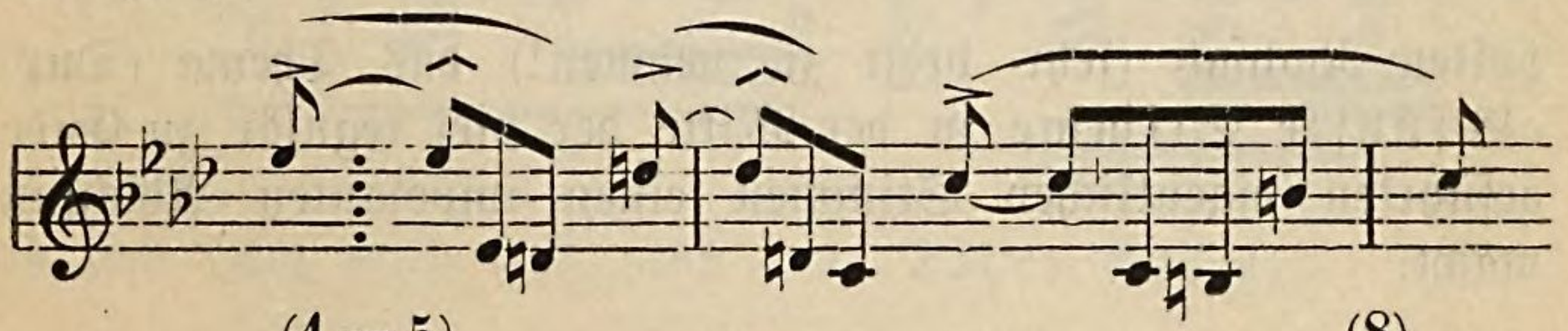


zu welchem sich außer dem zweiten Gegensatz stets ein an das erste Glied des Themas anlehnendes knapp gefaßtes Motiv gesellt:



Der erste Teil (in der Haupttonart) umfaßt die erste Durchführung (Alt: Dux; Sopran: Comes; nach zwei Takten Schlußbestätigung bzw. Rückleitung [7a—8a], bei denen der Alt nochmals den Anfang des Themas ansetzt, Tenor: Dux, Baß: Comes, zwei vollständige Perioden), das erste Zwischenspiel, das durch Elision des 1. und 5. Taktes eine sechstaktige Periode bildet (Tonarten: Es-dur, As-dur, Des-dur), mit einem Takt Schlußbestätigung bzw. Rückleitung (8a), und die zweite Durchführung (Baß: Dux; nach zwei Takten Schlußbestätigung [3a—4a], die nach F-moll [Parallele] wenden, Alt: Comes wieder in der Haupttonart, nur vom Baß mit einem Tonleiter-Kontrapunkt in Sechzehnteln begleitet, der nur dies eine Mal vorkommt — dieser dünnere Satz frischt das Interesse neu an; weiter Tenor: Dux und nach einen frei gebildeten Nachsatze, der mit 4 = 5 ansetzt, im gesteigerten zweiten Nachsatze Sopran mit dem Dux, im ganzen wieder zwei Perioden aber mit zwei Takten Einschaltung, vier Takten Anhang und einem Takt Elision durch Umdeutung, also 21 Takte).

Der zweite Teil (Modulationsteil) ist nun ausnahmsweise vom ersten nicht durch ein Zwischenspiel getrennt, vielmehr folgt dem vollstimmigen Abschlusse in As-dur unmittelbar der Einsatz des Themas (Dux) im Alt in F-moll; man wird gut thun, den Teilschluß beim Vortrage etwas zu markieren. Den Nachsatz bildet (mit 4 = 5) ein Zwischenspiel, das dem zweiten Gegensatze einen neuen Kontrapunkt gegenüberstellt:



(4 = 5) (8)

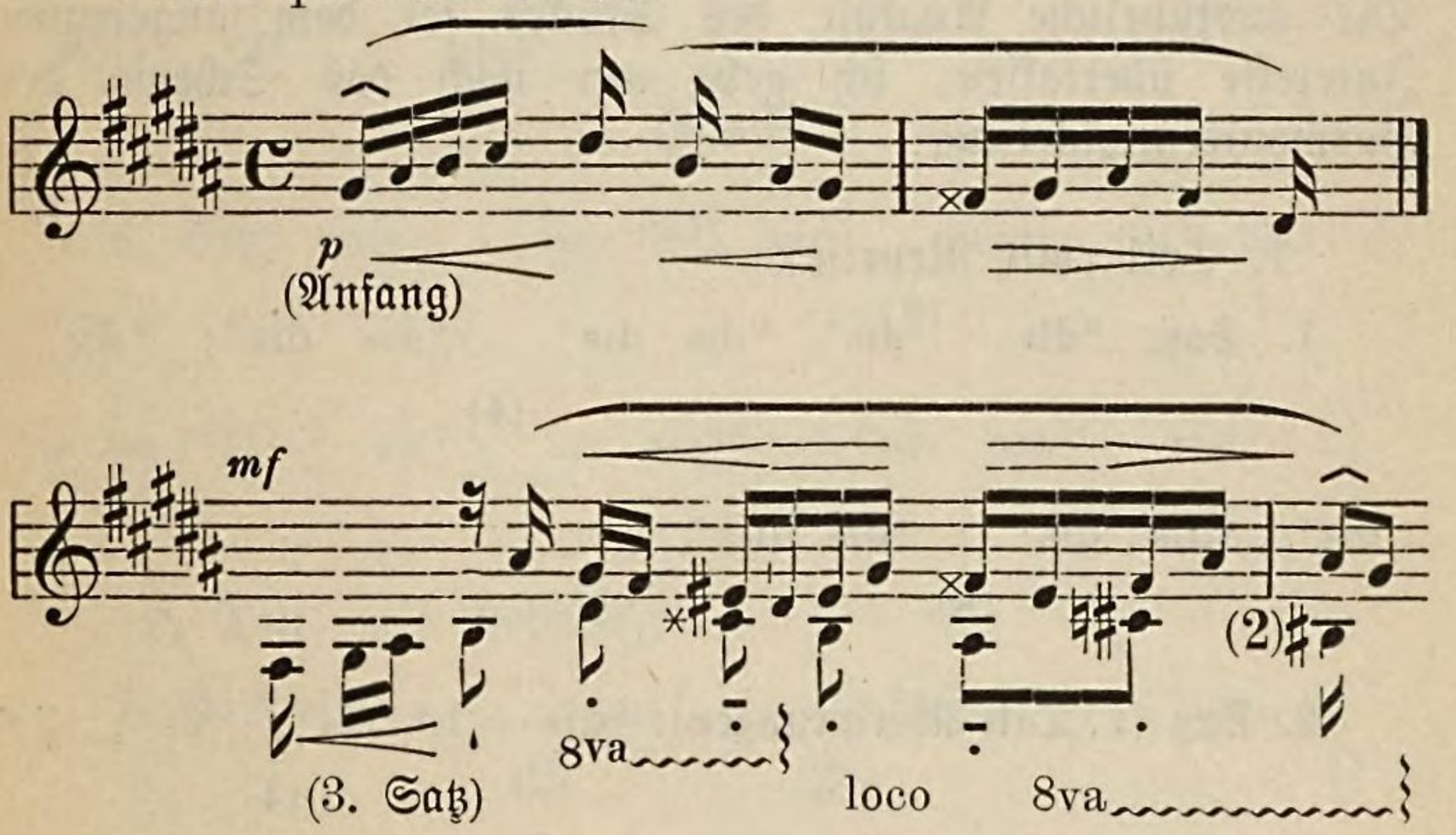
und nach C-moll schließt. Weiter folgt die erweiterte transponierte Reproduktion des ersten Zwischenspiels mit versetzten Stimmen, wieder mit Elision des 1. und 5. Taktes und wiederholtem Nachsatz von C-moll nach F-moll, B-moll und Es-moll gehend. So spielt sich nun der Rest der dritten Durchführung und des zweiten Teils in den entlegenen Regionen der Parallele der zweiten Unterdominante (Tenor: Dux in Es-moll), der Parallele der Unterdominante (nach zwei freien Takten, die einen Halbschluß nach B-moll machen, Sopran: Dux in B-moll mit Takttriolen für die letzte Gruppe) und der Unterdominante selbst ab (Baß mit [8 = $\frac{\text{♩ }!}{5}$] ansetzend d. h. mit Umdeutung der abschließenden Zählzeit zum Auftakt des fünften Takts, Dux in Des-dur, das sogar gegen Ende nach Des-moll wendet, wodurch die Verfinsterung ihren Höhepunkt erreicht); nun rafft der Meister alle Kraft zusammen und ringt sich im wiederholten Nachsatz über As-moll und Es-moll zum Halbschluß auf es^{7} empor (wobei zuletzt eine packende Triole von Zählzeiten über dem zu früh erreichten Es des Basses sich ereignet). Der zweite Teil umfaßt also nur drei Perioden, aber 32 Takte!

Der dritte (Schluß-) Teil setzt nun bestimmt mit dem Dux im Tenor ein, schließt den Comes im Baß mit geringer Zusammenschiebung (4 = 5) an, vermeidet aber die nochmalige Modulation zur Dominante, statt deren vielmehr eine Takttriole schnell nach Heses-dur ($^{0}as^{2}$, Akkord der neapolitanischen Sexte) drängt (as^{+} — es^{VII} — b^{7} — $b^{\frac{VII}{I}}$ [= as^{9}] — ^{0}as — des^{VII} — as^{7} — $^{0}as^{2}$); dieser Trugschluß macht den 8. Takt zum 4., eine neue erregte Takttriole tritt aus dem breit dargelegten Akkord der neapolitanischen Sexte wieder zur Oberdominante hinüber (Fermate auf es^{7}, 6. Takt) und schließt kurzweg zur Tonika. Der Schluß wird erst noch einmal dreitaktig (Triole) bestätigt, mündet aber in einen Trugschluß in F-moll ($\frac{6}{as}$), nach welchem in dem wiederholten Nachsatz (sehr breit zu nehmen!) das Thema (Dux) als fünfte Stimme in der Mitte der vier regulär zu Ende geführten eigentlichen Stimmen einen imposanten Abschluß macht.

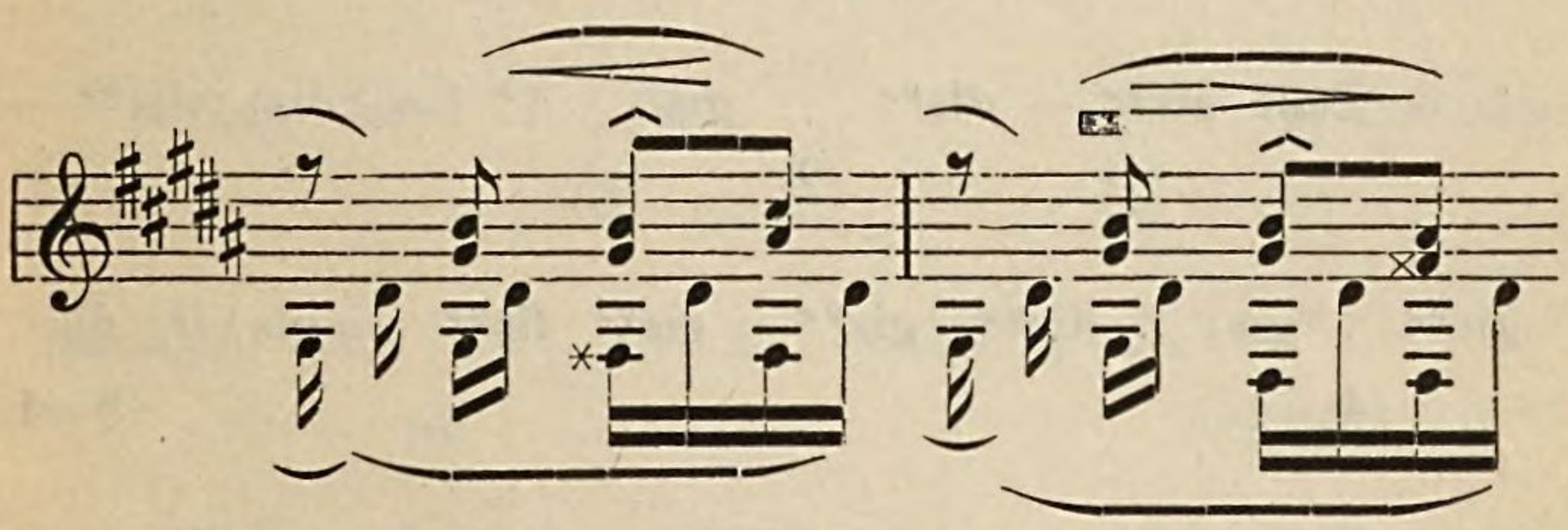
II. 18.

Präludium und Fuge Gis-moll.

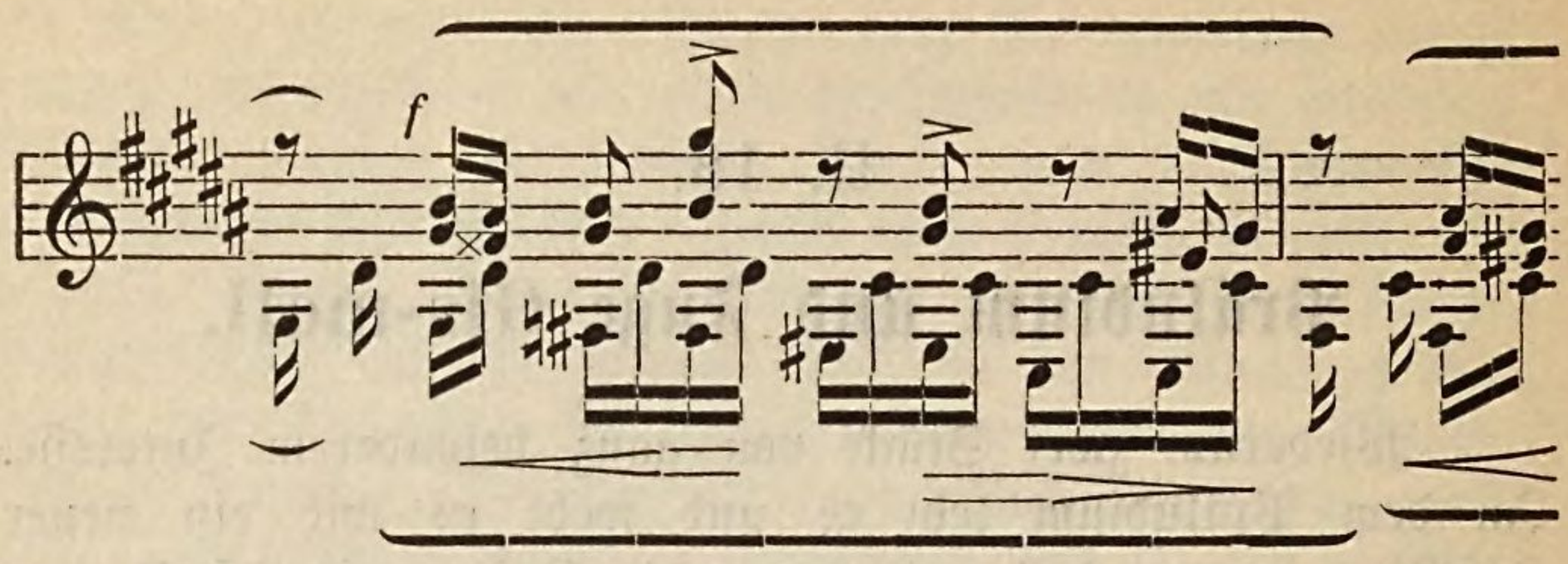
Wiederum zwei Stücke von ganz besonderem Interesse. In dem Präludium lebt es und webt es wie ein neuer Frühling (woran das nah verwandte E-dur mit Schuld sein mag); es sproßt und treibt an allen Enden:



Entzückt genießt der glückliche Mensch die balsamischen Düfte:



und das Herz wird weit, und neue Thaten keimen:



Bach selbst hat den dynamischen Gegensatz der obigen ersten (piano) und dieser letzten Stelle (forte) vorgeschrieben. Die ausführliche Analyse des Stückes sei dem angeregten Interesse überlassen, ich gebe nur noch das Schema der Harmonieentwickelung:

1. Teil (mit Reprise).

1. Satz: ^{0}dis | dis^7, ^{0}dis dis^7 | ^{0}dis dis^7; ^{0}dis dis^7, ^{0}dis dis^7 | ^{0}dis dis^7.
(4) (8)

2. Satz (1. Takt übersprungen): ^{0}dis = h^6, cis^7 | fis$^+$; $\overset{\cdot\cdot}{7}<$ h$^{7<6}$ (= dis^{VII}) ais^7, .. | ^{0}ais.
(4) (8)

3. Satz: ais$^{9>}$ — dis$^{9>}$ | gis$^+$, $\overset{3}{\cdot\cdot}>$ (= ^{0}dis) dis$^{9>}$ — gis$^{9>}$ | ^{0}gis; .. dis$^{9>}$ gis$^{9>}$ | cis$^{9>}$ fis$^{9>}$ [= gis^{VII}] dis^7
(2) (4) (8=1)

4. Satz; gis^7 .. | cis^7, .. fis^7 | h$^+$; $\overset{6}{\cdot\cdot}$ [= dis^{VII}] ais^7 |
(2) (4)

^{0}ais, $\overset{\text{VII}}{\cdot\cdot}$ eis^{7} | ais+ (Halbschluß in der Dominanttonart).
(8)

Schluß-Anhang (vgl. 1. Satz): ^{0}ais | ais^{7} ^{0}ais ais^{7} | ^{0}ais ais^{7}
(8a) (8b)

5. Satz (1. Takt übersprungen): ais$^{\text{VII}}$ [Trugschlußharmonie,

umgedeutet zu h^{+}] — fis$^{7}_{1}$ [= dis^{9}] | ^{0}dis; dis^{7}
(4)

^{0}dis $\overset{\text{VII}}{\cdot\cdot}$ | ais^{7}, .. |
(8=2)

6. Satz: ^{0}ais, .. [= fis^{6}] gis^{7} | cis^{+}; cis^{7} fis^{+} $\overset{6}{\cdot\cdot}$
(4)

[= ais$^{\text{VII}}$] | eis^{9}, .. dis^{9} | ^{0}ais ais^{7} | dis+ :‖
(8) (8a)

2. Teil (mit Reprise):

7. Satz: dis^{7} .. | gis^{7}, .. | ^{0}gis, cis^{7} ^{0}cis cis^{7}
(2) (2a) (4=5)

fis^{7} [= gis$^{\text{VII}}$] | dis^{7} .. | ^{0}dis, gis^{7} ^{0}gis gis^{7}
(6) (6a) (8=1)

8. Satz: cis^{7} .. | fis^{7}, .. h^{7} .. | e^{7} (5. Takt über-
(2) (4)

sprungen) .. | a^{+} e^{7}, a^{+} [= cis$^{\text{VI}}$] cis^{7} |
(6) (8=2)

9. Satz: ^{0}cis, ^{0}gis [gis$^{\text{VII}}$] dis^{7} | ^{0}dis; .. ^{0}ais [= ais$^{\text{VII}}$]
(4)

eis^{7} | ais^{+}; $\frac{7}{..}$ dis^{7} | gis^{+}, $\frac{7}{..}$ cis^{7} | fis^{+}.
(4a) (8)

10. Satz: fis^{6} [= ^{0}ais] $\not$eis$^{9>}$ ais^{7} | dis^{+}, ^{0}dis $\frac{VII\flat}{..}$ dis^{7} |
(2) (4)

^{0}dis; .. $\not$ais$^{9>}$ dis^{7} | gis^{7} ^{0}gis, $\frac{VII}{..}$ | ais^{7} dis^{+}, $\frac{5>}{3}$
(6a)

[= cis^{VII}] gis^{7} cis^{+} $\frac{3>}{..}$ [gis^{VII}] | dis^{7} :‖
(8)

11. Satz (vgl. 1. Satz): ^{0}dis | dis^{7}, ^{0}dis dis^{7} | ^{0}dis
(2) (4)

dis^{7}; ^{0}dis | dis^{7}, ^{0}dis gis^{7} | ^{0}gis, gis^{7} ^{0}gis cis^{7}
(8=6) Takttriole . . . . .

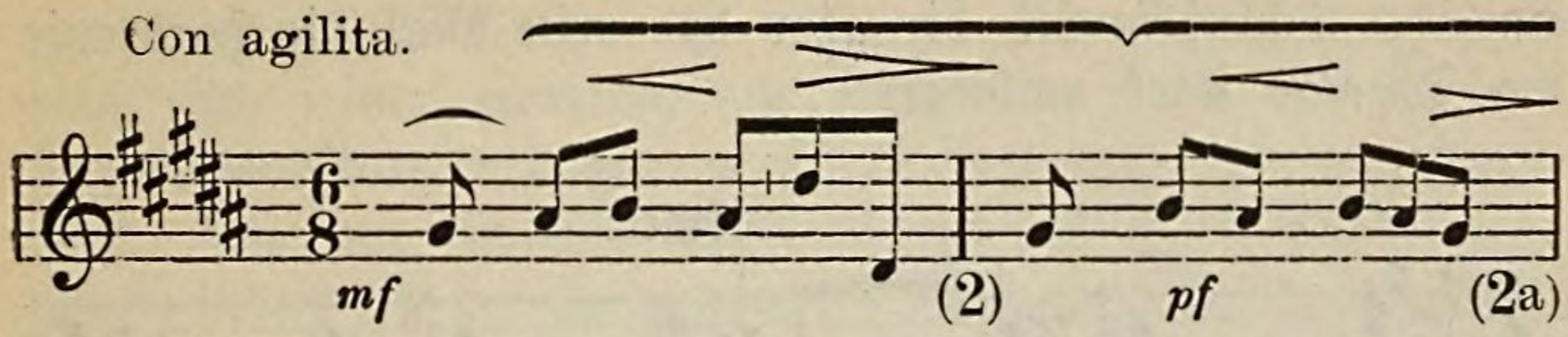
cis$^{\frac{III<}{V<}}$ [= dis^{7}] gis^{VII} | dis^{7} ^{0}dis gis^{VII} dis^{7}
(6a) (8=1)

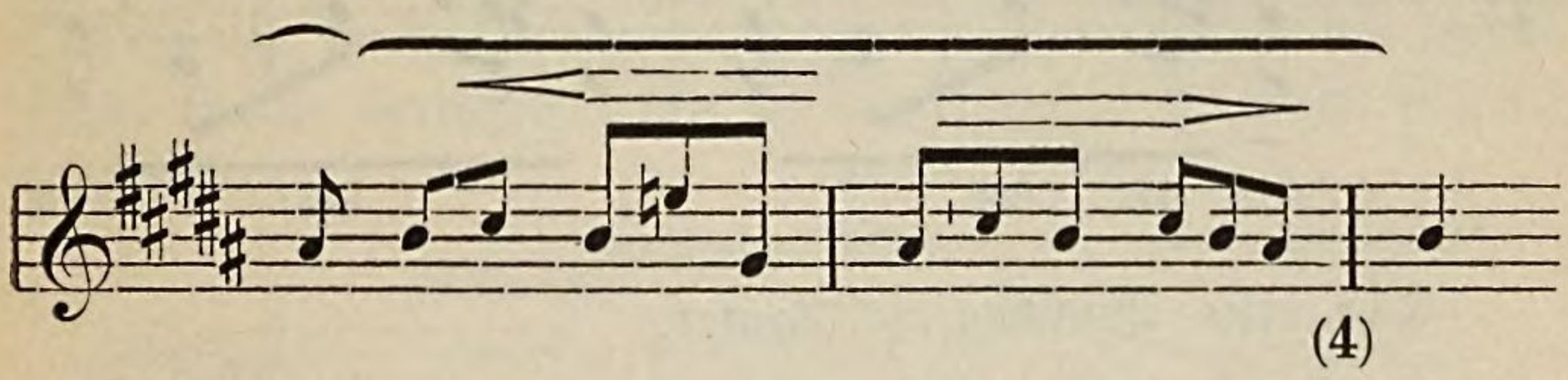
12. Satz: $^{0}\frac{\text{dis}}{VII>}$ (Trugschluß) gis^{7} | cis^{+}, $\frac{7}{..}$ fis^{7} | h^{+};
(2) (4)

$\frac{7<}{..}$ e^{+} (^{0}dis) | ais^{7}, gis^{VII} dis^{7} ^{0}dis dis$\frac{6>}{4}$ $\frac{7}{..}$ | ^{0}dis
(8)

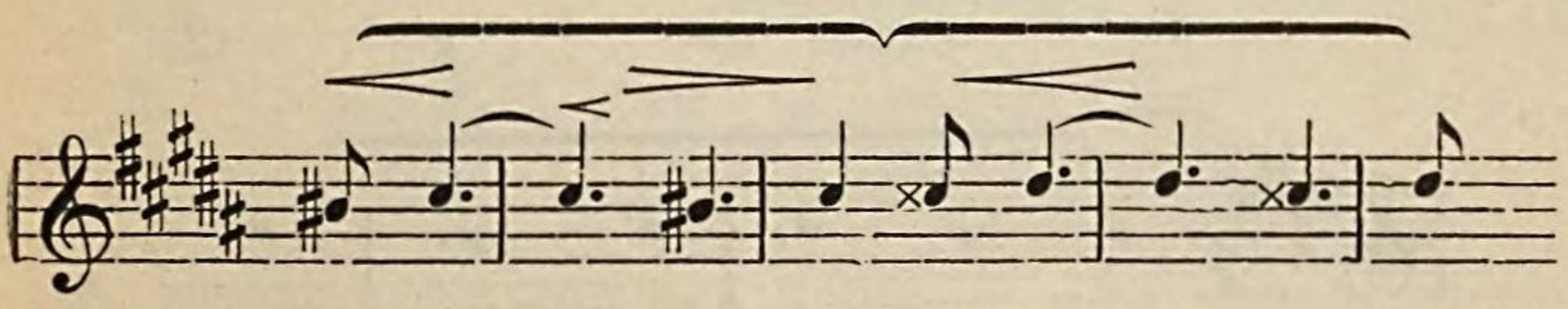
Die Modulation ist freier als gewöhnlich, besonders vermißt man die Paralleltonart unter den Hauptruhepunkten (dafür findet sich unter denselben die Dominante der Parallele); auch die Unterdominante ist wenig ausgeprägt, dagegen tritt mehrmals die zweite Unterdominante (Fis-moll) und ihre Parallele hervor.

Die Fuge (dreistimmig) schlüpft mit eidechsenartiger Behendigkeit in Achteltriolen ($^{6}/_{8}$) einher. Das Thema hat mit seinem eingeschobenen, die Tonart verrückenden wiederholten 2. Takt (2a) etwas eigenartig schillerndes; es dreht sich um die Terz der Tonart (Sopran):





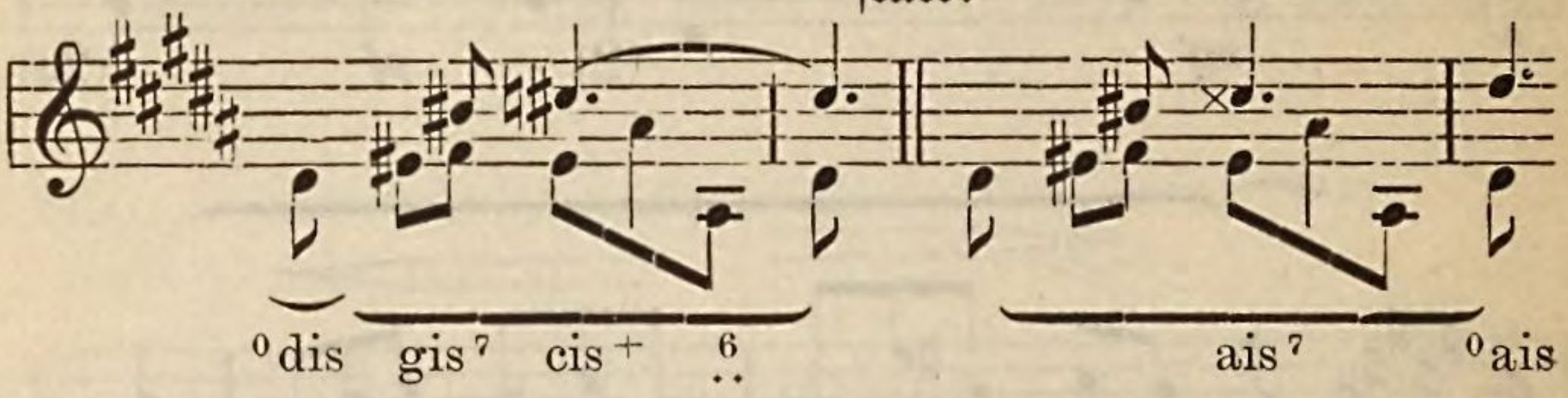
Der Comes (Alt) setzt mit Umdeutung des vierten Taktes zum fünften unterm Schlusse ein und ist getreue Quinttranspoſition des Dux. Da der Dux nicht moduliert, so moduliert der Comes nicht zurück und es wird daher vor dem Einsatz der dritten Stimme ein Zwischenspiel nötig, das die Haupttonart wiedergewinnt; Bach gestaltet dasselbe so, daß es zugleich die Symmetrie ergänzt, d, h. den Vordersatz zum dritten Stimmeneintritt bildet (auch dieser — Dux im Baß — setzt mit Umdeutung des vierten Taktes zum fünften ein). Der Kontrapunkt des Sopran zum ersten Vortrag des Comes und das erste Zwischenspiel deuten nun aber gleichsam zum Voraus den Inhalt eines zweiten Themas der Fuge, die eine echte vollständige **Doppelfuge** ist, an. Anders ausgedrückt: aus den Motiven des ersten Gegensatzes und des ersten Zwischenspiels kristallisiert weiterhin (in der Mitte der 143 Takte langen Fuge) ein wirkliches zweites Subjekt, das selbständig durchgeführt und alsdann mit dem Hauptthema kombiniert wird. Der erste Gegensatz sieht nämlich so aus:



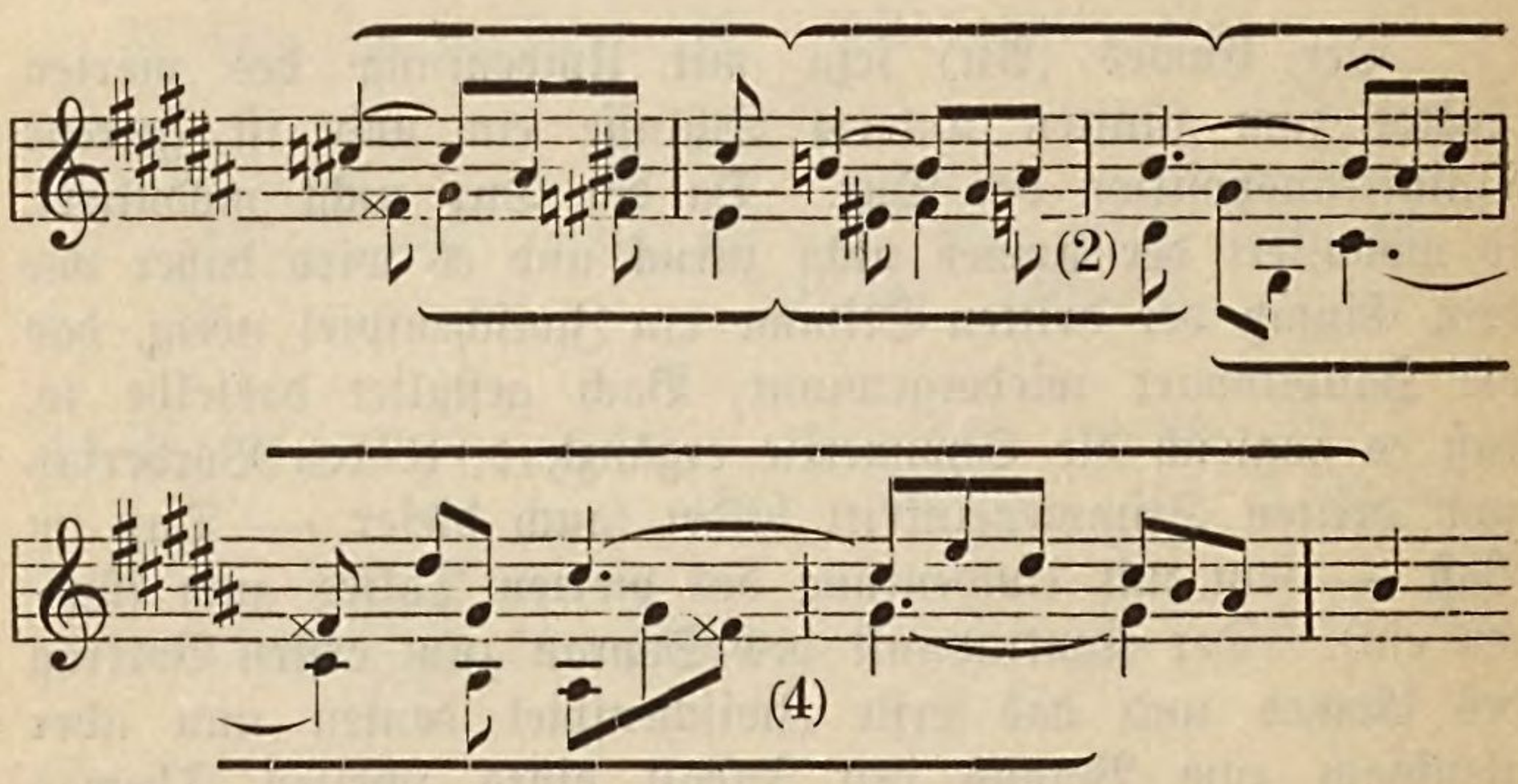
d. h. er wiederholt zweimal ein prägnantes Synkopenmotiv,

eine Art Schlußklausel, die aber das erste Mal die Harmonie des Themas stark umbiegt:

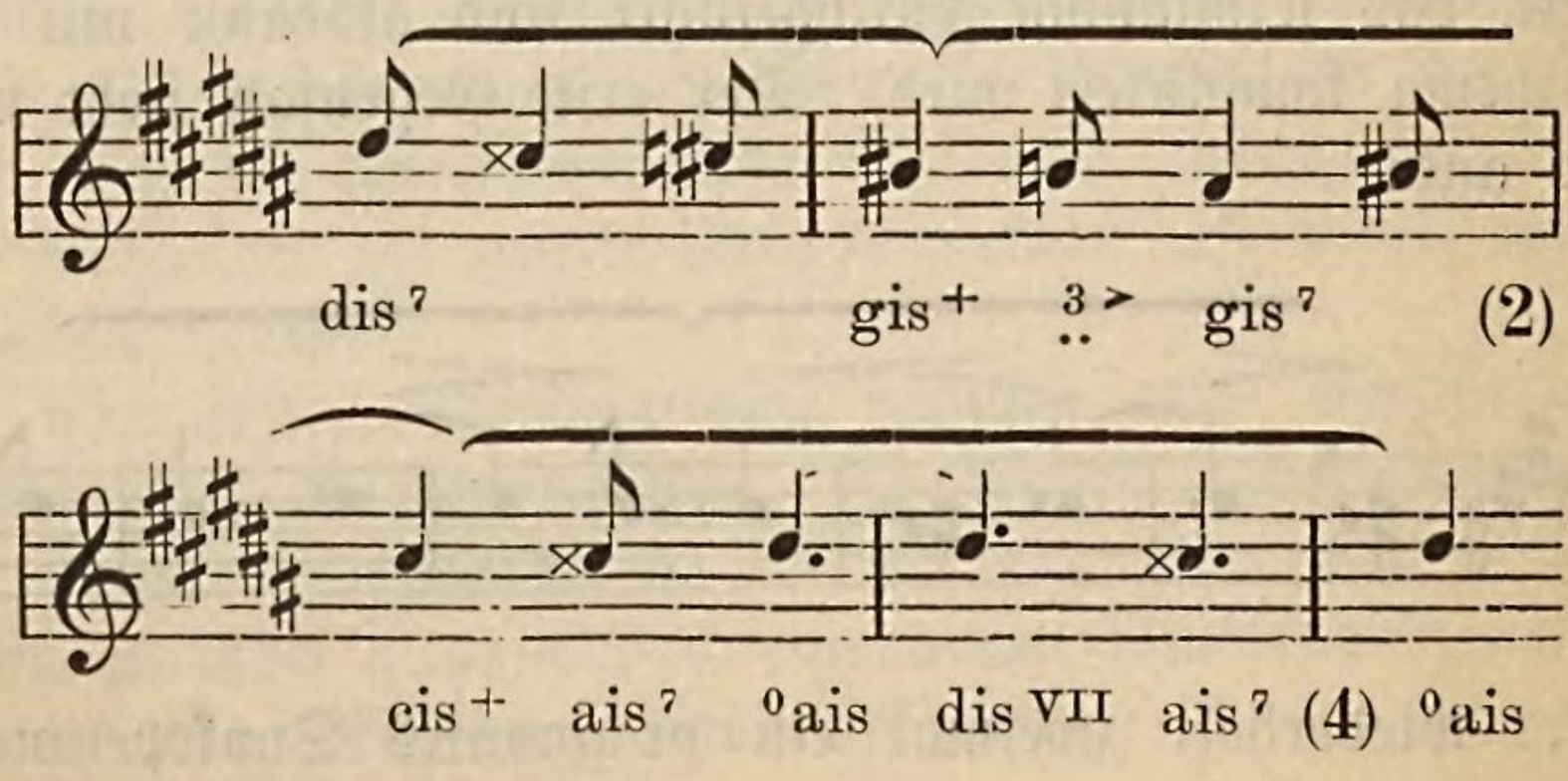
statt:



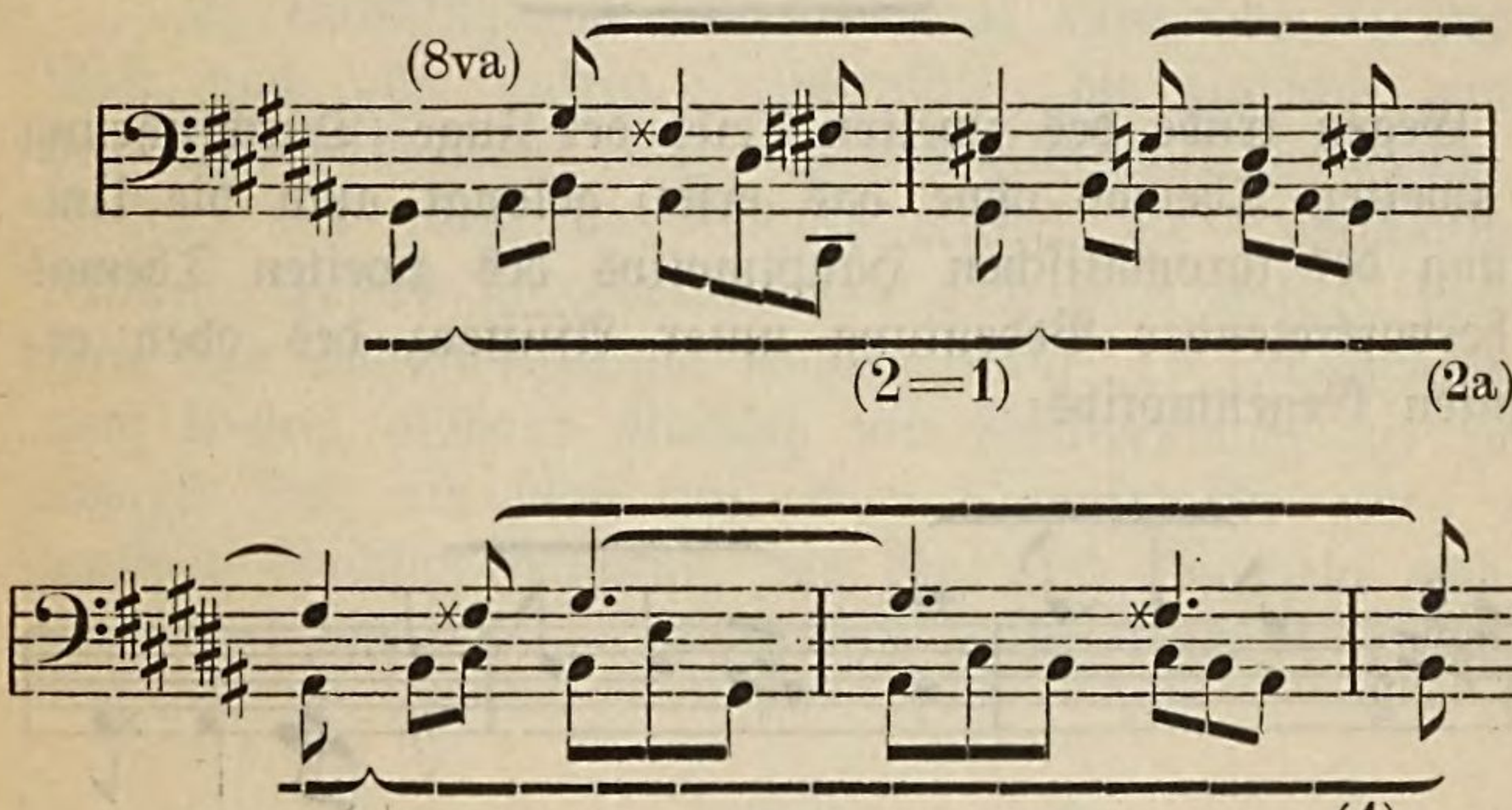
Das erste Zwischenspiel lautet:



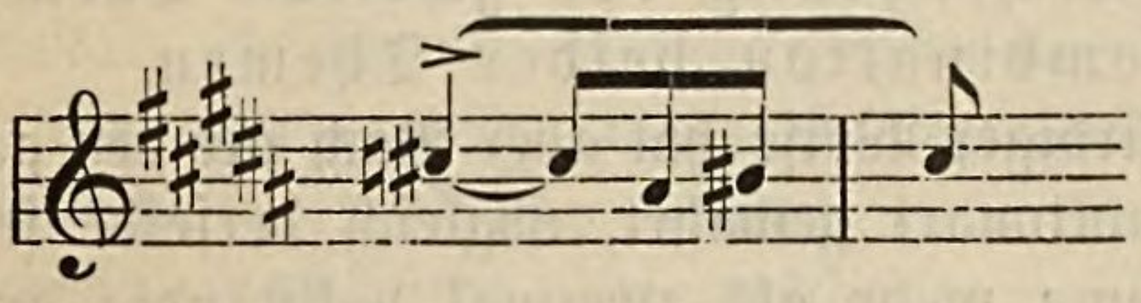
Das zweite Thema schält zunächst aus letzterem den chromatischen Gang heraus und hängt dann das Synkopenmotiv des ersten Gegensatzes als Schluß an (Takt 66 ff.):



Dies zweite Thema ist durchaus symmetrisch aufgebaut, sodaß bei seiner Kombination mit dem ersten Thema ein leichter Konflikt entstehen muß; es setzt zum zweiten Taktmotiv desselben ein und macht den zweiten Takt wieder zum ersten, indem es die dem zweiten Takte des Themas eigentlich innewohnende und wiederholt zur Geltung kommende Schlußkraft durch seine widerstreitende harmonische und rhythmische Natur vernichtet (wie das auch schon der erste Gegensatz thut):

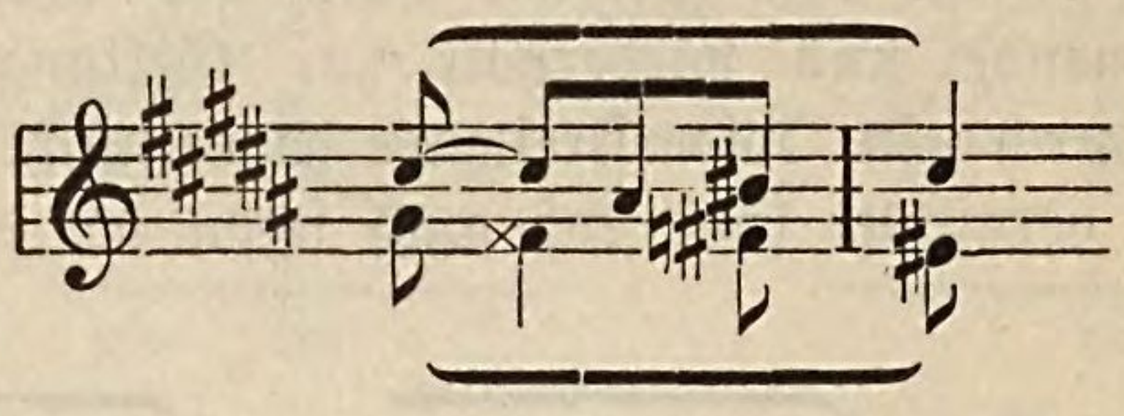


Ich wiederhole, daß sich dieses zweite Thema gleichsam wie gelegentlich aus schon vorher verwerteten Elementen herausbildet. Besonders wird das Motiv des ersten Gegensatzes schon vor Auftreten des zweiten Themas sehr reichlich dem Thema gegenübergestellt und auch in den Zwischenspielen verarbeitet. Auch das sonstige kontrapunktische Material des Stückes wächst durchaus aus dem Thema, Gegensatz und ersten Zwischenspiel heraus; in letzterem ist auch das Motiv der Oberstimme

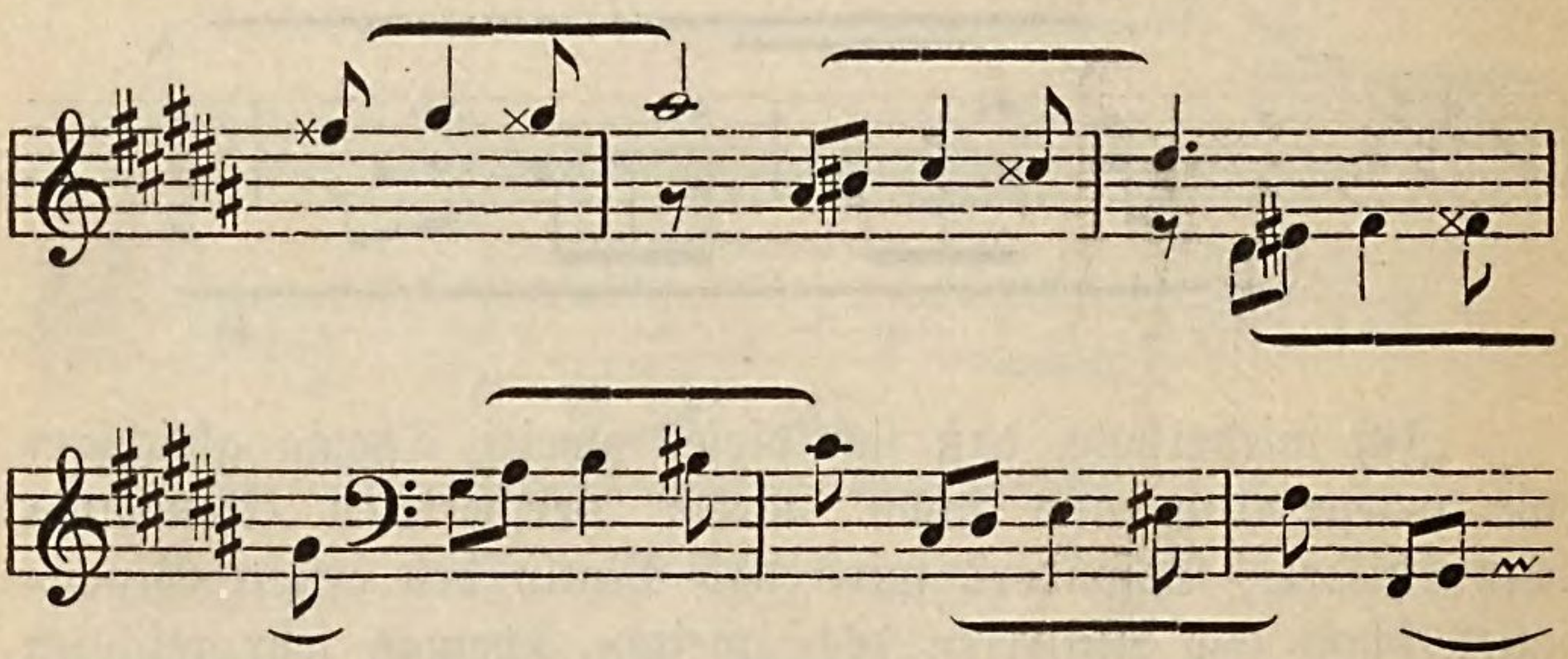


sehr ergiebig. Es erscheint zunächst in allen Zwischenspielen des Teils vor der Einführung des zweiten Themas als

Hauptelement, und wird gleich beim zweiten Vortrage des zweiten Themas (durch den Alt) dessen Anhange gegenüber=gestellt, als sollte die Provenienz des zweiten Themas ganz unzweifelhaft dokumentiert werden:



Gegen Ende des zweiten Teils der Fuge (Durchführung des zweiten Themas ohne das erste) gelangt auch die Um=kehrung des chromatischen Hauptmotivs des zweiten Themas zu hervortretender Bedeutung unter Assistenz des oben er=wähnten Gegenmotivs:



Wie schon angedeutet, müssen wir die drei Hauptteile dieser Doppelfuge nach dem thematischen Material unter=scheiden als:

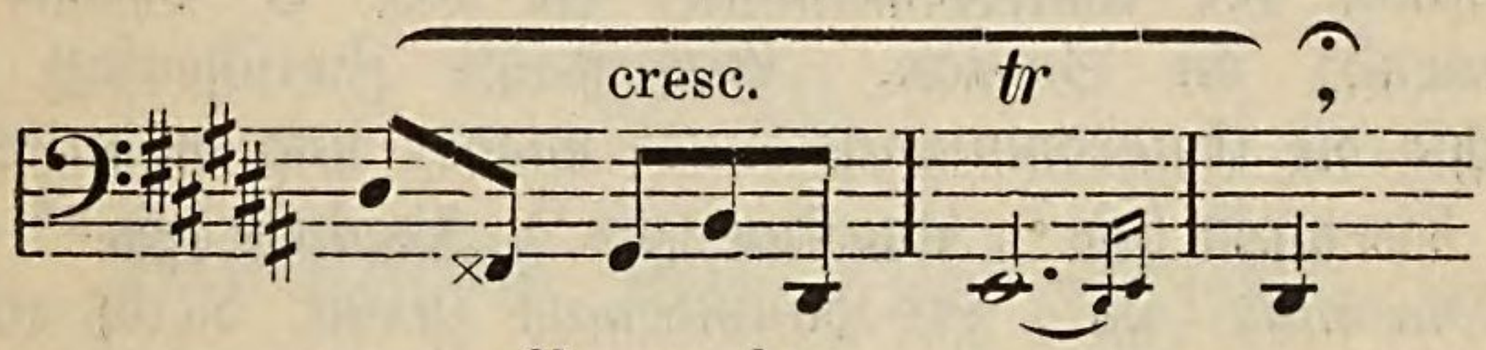
I. Durchführung des ersten Themas allein.
II. Durchführung des zweiten Themas allein.
III. Kombination beider Themen.

Merkwürdiger Weise hat aber Bach für den ganzen ersten Teil die Haupttonart gewahrt, obgleich derselbe sehr lang ist und das Thema mehr als zweimal vollständig durchführt.

I. 1. Durchführung: Dux im Sopran, Comes im Alt (mit 4 = 5 ansetzend). Hieran schließt zunächst eine zweimalige

eintaktige Schlußbestätigung (8a, 8b) und ein überschüssiger Vortrag des Dux durch den Alt. Denn die Größe des nun folgenden Zwischenspiels (8a, 8b und eine vollständige neue Periode mit Triole für 5—6) trennt letzteren zu stark von den weiter folgenden Themaeinsätzen, als daß er mit diesen zusammengerechnet werden könnte; auch moduliert dies Zwischenspiel umständlich und formell zur Dominante, damit der Comes mit erhöhter Wirkung eine neue Durchführung beginnen könne.

2. Durchführung (mit 8 = 1 ansetzend): Comes im Baß, nach acht Takten Zwischenspiel, die zunächst zweimal den Schluß verlegen (3a—4a nach Cis-moll, 3b—4b nach H-dur) und dann im Nachsatz wieder die Dominante gewinnen: Comes im Sopran, und nach sechs Takten Zwischenspiel (4a Schlußverlegung nach Cis-moll, 4b Schlußverlegung nach H-dur, alsdann Nachsatz mit Rückwendung zur Haupttonart) Dux im Baß (mit 8 = 5 einsetzend, einen nochmaligen Nachsatz machend, der den Teil abschließt und mit zwei breit und voll zu nehmenden Takten Anhang [7a—8a]):



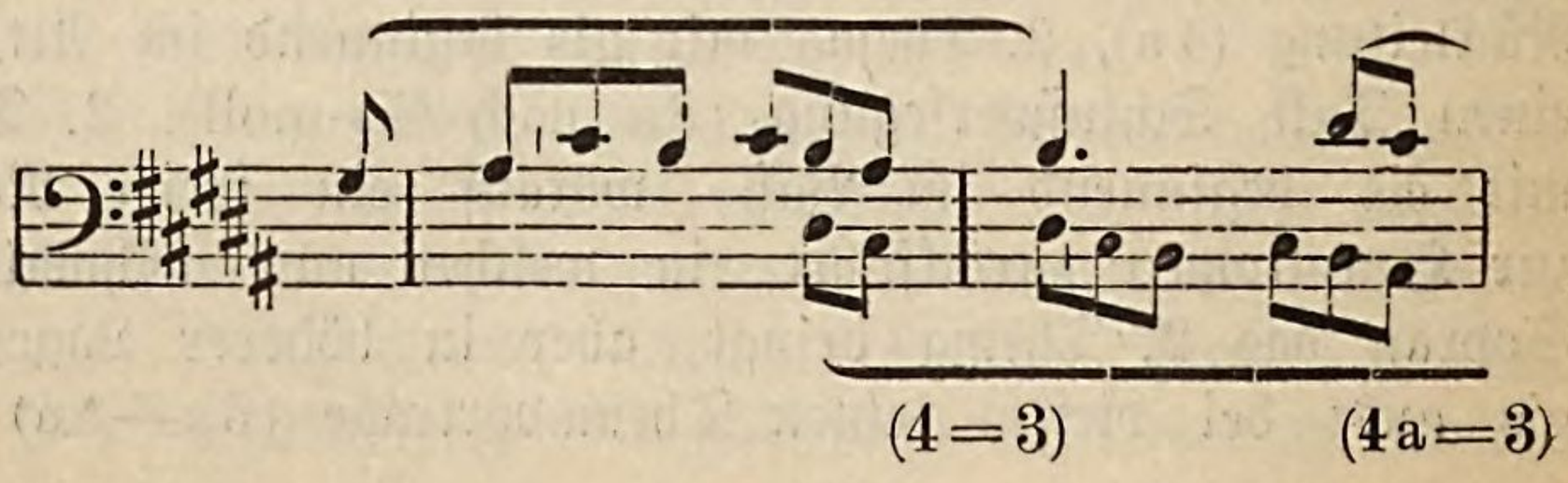
einen Halbschluß auf der Dominante macht, der den Eintritt des zweiten Themas zweckmäßig markiert.

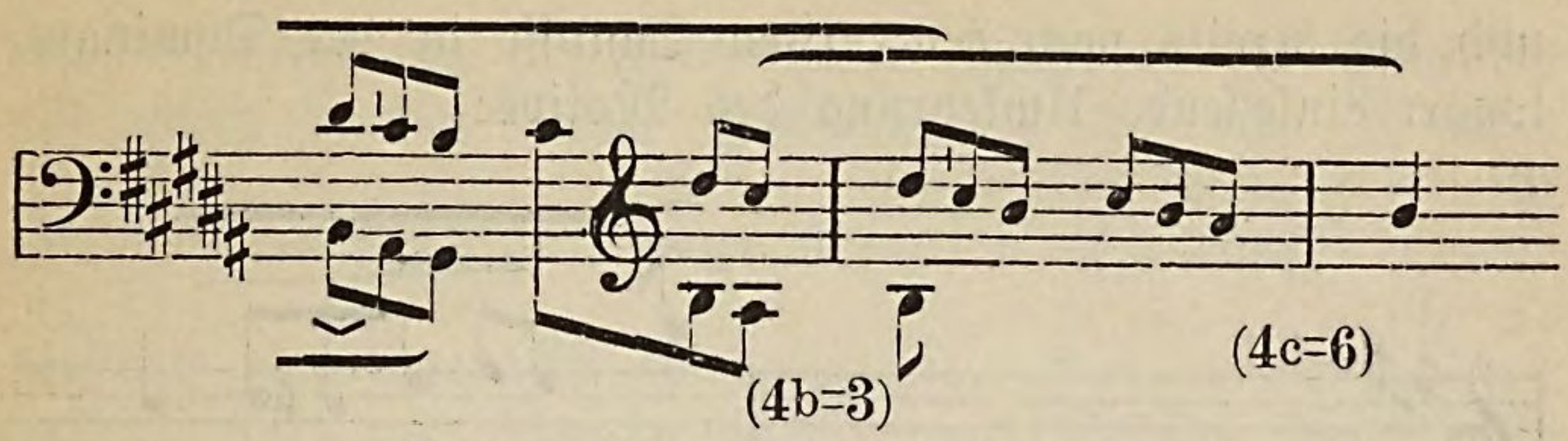
II. 3. Durchführung (zur besseren Verdeutlichung nur mit zwei Stimmen beginnend [Sopran und Baß]): das zweite Thema (mit dis beginnend) im Sopran, nach einen Takt Rückleitung (4a), 2. Thema mit gis beginnend im Alt, nach einen Takt Schlußverlegung (8a nach Cis-moll), 2. Thema mit cis beginnend im Baß, worauf ein freier Nachsatz zur Haupttonart zurückführt, in welcher nun nochmals der Sopran das 2. Thema bringt, aber in höherer Lage, von gis aus; bei diesem letzten Themavortrage (5a—8a) lenkt

aber die Harmonie gegen Ende von Gis-moll nach Eis-moll (^{0}dis — gis^{7} — cis^{+}, ais^{7} — ^{0}ais, his^{7} — ^{0}his). Von diesen Höhepunkte der Abweichung führt nur ein erweiterter Satz (mit 3a—4a) zur Haupttonart zurück, indem die oben erwähnte Umkehrung des Anfangsmotivs des 2. Themas über Ais-moll (his$^{III<}$ = eis^{7}), Dis-moll (eis$^{III<}$ = ais^{7}), Gis-dur (ais$^{III<}$ = dis^{7}), Cis-dur (gis^{7}), Fis-dur (cis^{7}) nach H-dur (Parallele) hinabsteigt, dann aber sich zunächst wieder nach Cis-dur aufschwingt, um dies (auf den 6. Takt) zum Akkord der dorischen Sexte (gis$^{III<}$) umzudeuten, sodaß der 8. Takt einen Halbschluß auf dis^{7} macht. Über lang ausgehaltenem dis des Basses kadenzieren alsdann die beiden Oberstimmen im wiederholten Nachsatze zur Tonika zurück, den zweiten Teil schließend und den dritten einleitend.

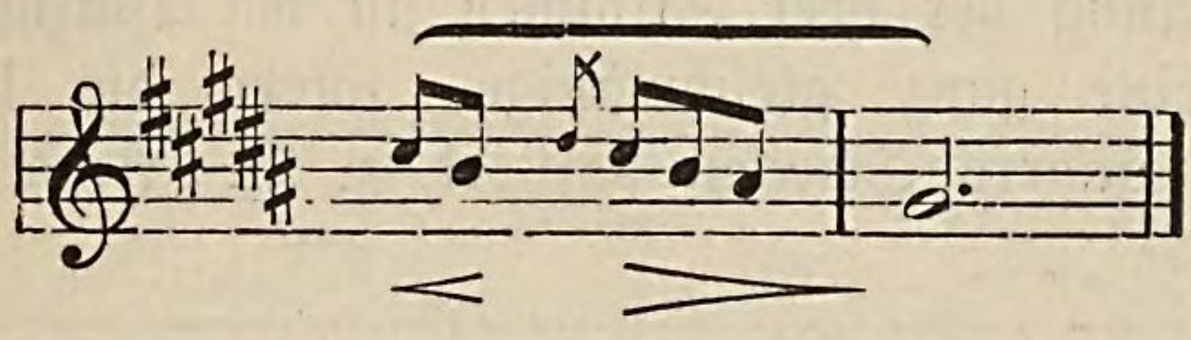
III 4. Durchführung (mit 8 = 1 ansetzend): 1. Thema (Dux) im Baß, 2. Thema im Alt, nach zwei Takten Überleitung zur Dominante (3a—4a): 1. Thema (Comes) im Sopran, 2. Thema im Alt; nach einem freien Vordersatz, der zur Unterdominante moduliert: 1. Thema (Dux) in E-dur (Parallele der Unterdominante) im Alt, 2. Thema (mit e beginnend) im Sopran. Ein freier Zwischensatz gewinnt zunächst die Unterdominanttonart wieder und moduliert dann über Fis-moll (cis^{7}), Gis-dur (dis^{7}), Ais-dur (gis$^{1<}$ = eis^{7}) und Dis-moll (ais^{7}) zur Haupttonart zurück, durch eine zweitaktige Schlußbestätigung Kraft sammelnd für die

5. Durchführung. Diese bringt zunächst den Dux im Alt und das zweite Thema im Baß, mit dreimaliger Zurückdeutung des vierten Taktes zum dritten durch Wiederholung des Schlusses des 1. Themas durch alle Stimmen:





Unterm Schluß der Periode (mit 8 = 1) setzt dann der Sopran mit dem ersten Thema an, während der Alt das zweite übernimmt und der Baß weit ausgreifend kadenziert. Der frei gebildete Nachsatz schließt mit dem Schlußmotiv des Themas im Sopran.

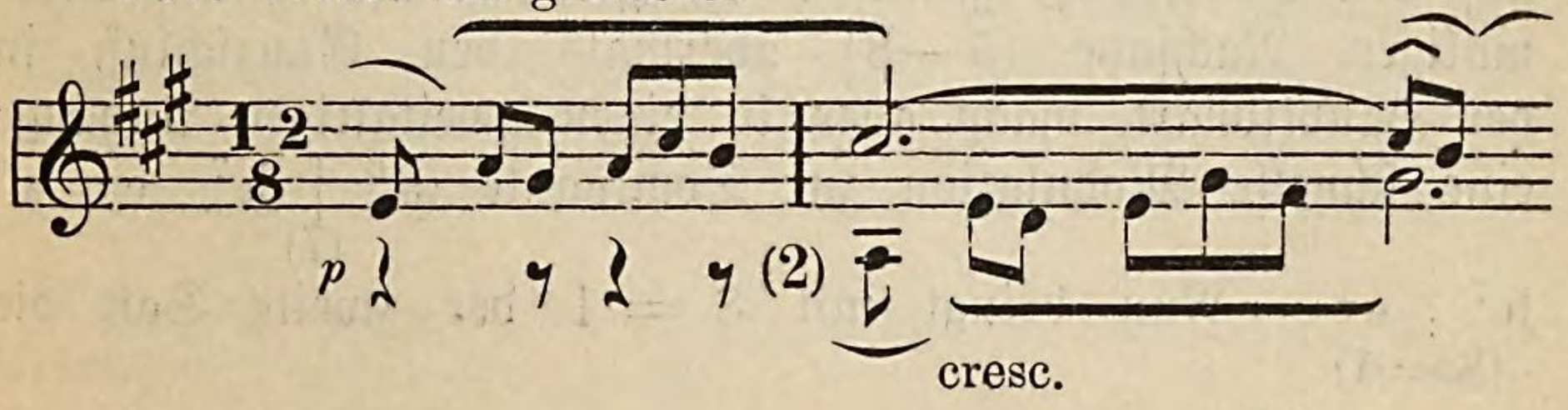


II. 19.

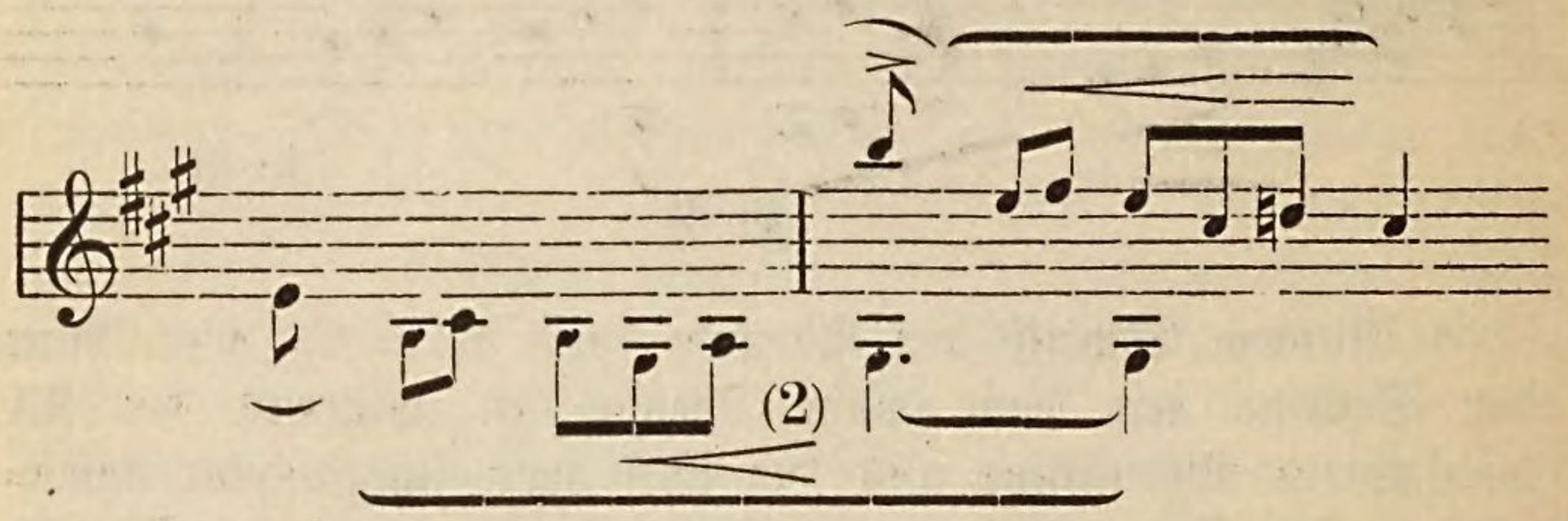
Präludium und Fuge A-dur.

Das Präludium hat den Charakter der Gigue, wie sie sich zu Bachs Zeit herausgebildet hatte, d. h. die Triolenbewegung ist nur noch reine Figuration (♩. als Zählzeiten, während ursprünglich ♪ | ♩ der Grundrhythmus war); auch die fugenartigen Nachahmungen (Anfang):

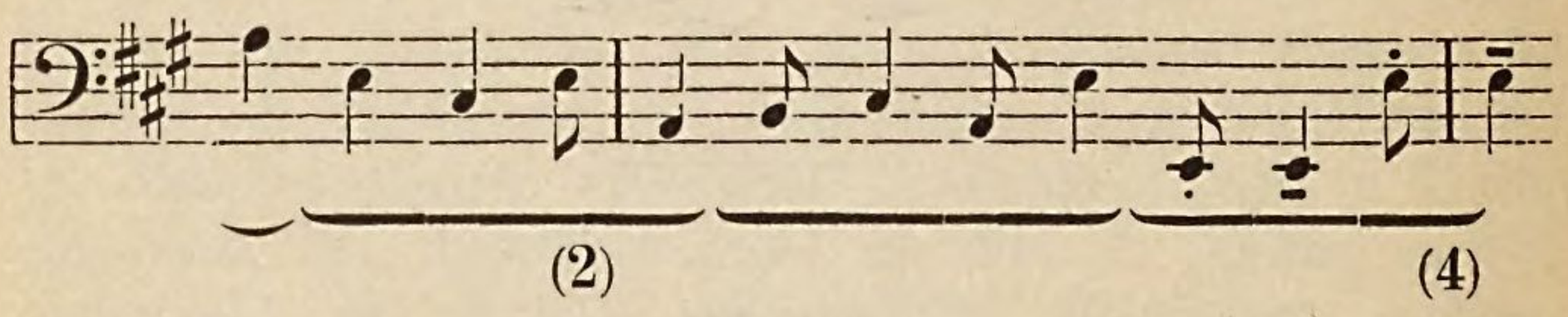
Poco vivace ma grazioso.



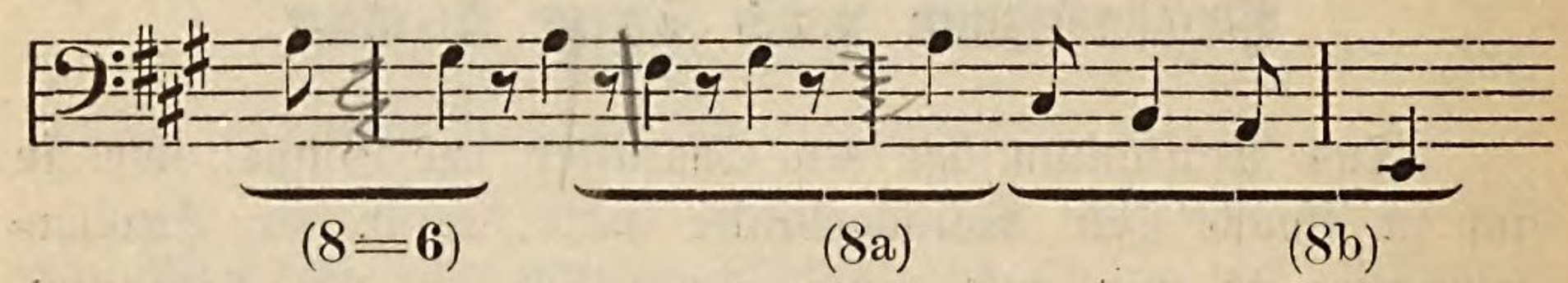
und die bereits nach dem ersten Schlusse in der Dominanttonart einsetzende Umkehrung des Motivs:



Das Stück ist streng dreistimmig geschrieben, doch ist die Beteiligung der drei Stimmen an der Durchführung des Motivs keine ganz gleichmäßige, sofern die Unterstimme wiederholt längere Strecken passiert, z. B. (Anfang):



oder (Ende der ersten Periode):

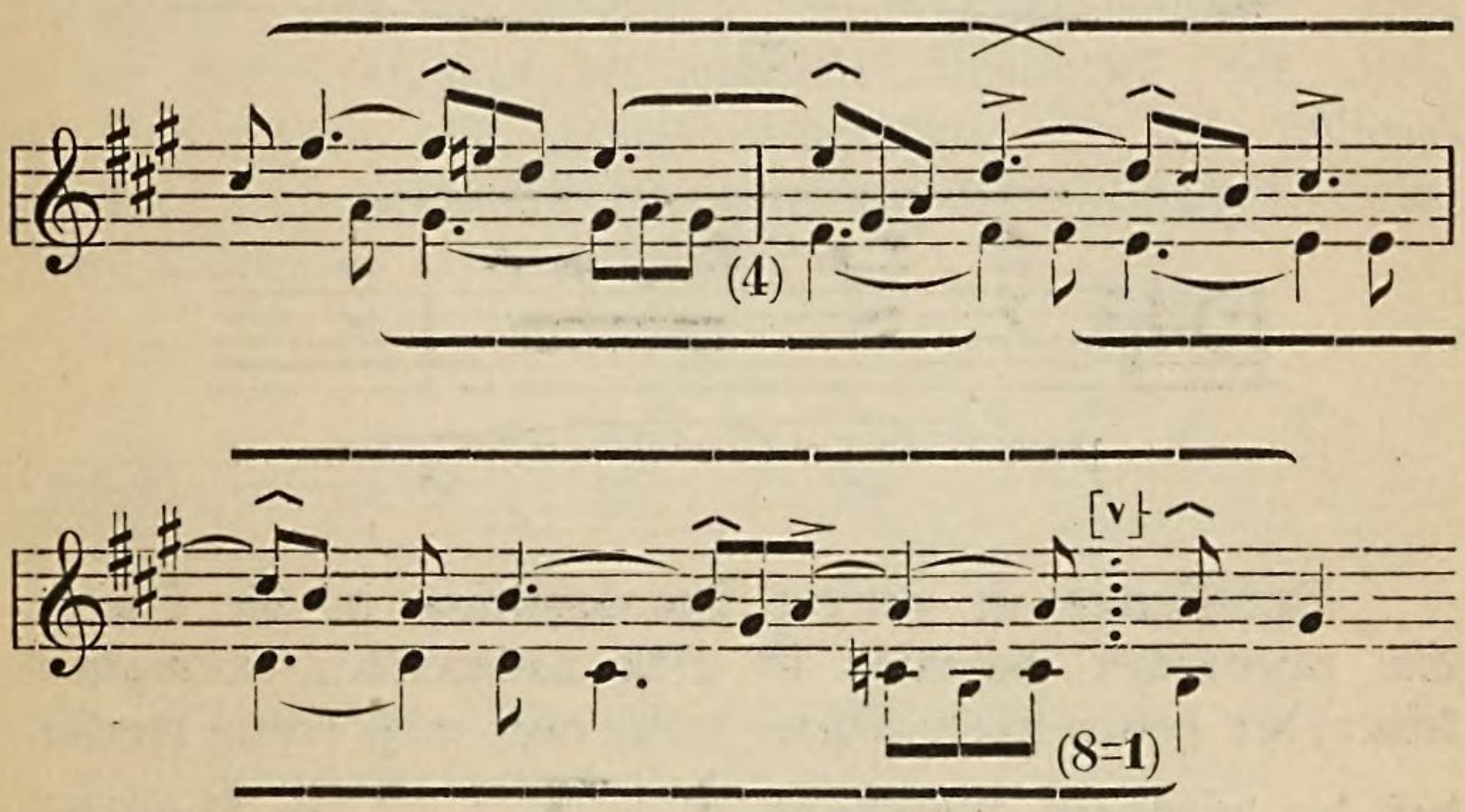


Der erste Satz hält die Haupttonart fest, verwandelt zunächst den Halbschluß des achten Taktes (8 = 6) in einen Ganzschluß, kommt mit einem eintaktigen Anhange nochmals auf den Halbschluß zurück (8b), gewinnt mit einem nochmaligen Nachsatze (5—8) abermals den Ganzschluß in der Haupttonart, macht aber in einen zweitaktigen Anhange eine schnelle Modulation zur Dominante ($a^6 \mid h^7$, e^+ a^6 $h^7 \vdots e^+$). Nun bringt mit 8 = 1 der zweite Satz die

(7)

(8a=1)

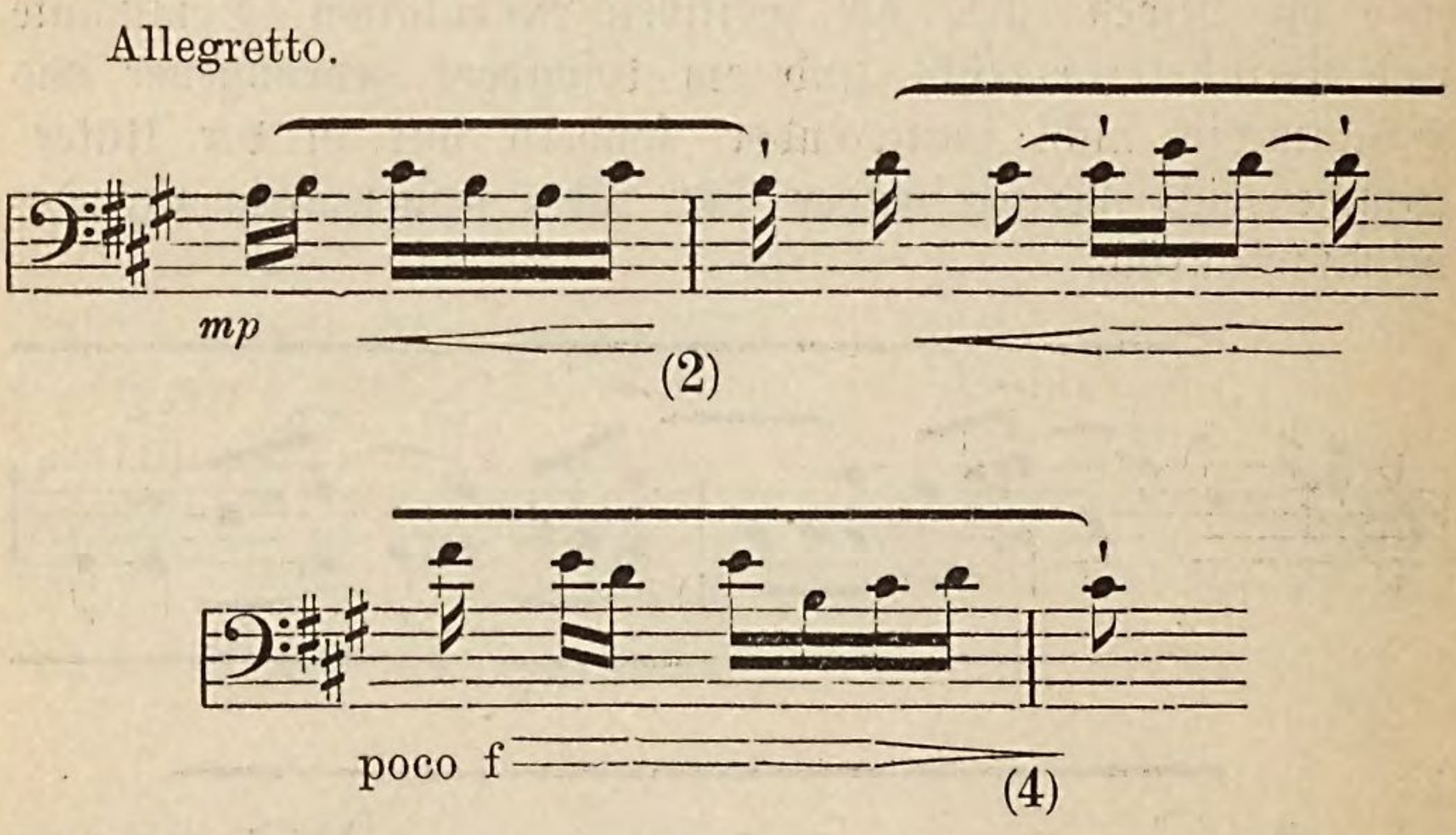
erste Verarbeitung der Umkehrung, moduliert zur Parallele und macht in dieser einen Halbschluß (e+ h^7 | h+ $\overset{7}{\cdot\cdot}$ a+ $\overset{7}{\cdot\cdot}$ $\overset{1}{\cdot\cdot}$ (= fis^7) | ^{0}fis (= d^6) e^7 a+ (= cis^{VI}) | cis^7
(2) (4)
(8)
verstärkt diesen zunächst zweitaktig (7a—8a: cis^7 — ^{0}cis — fis^{VII} | cis^7) und schließt einen neuen Nachsatz (mit Takt-
(8a)
triole für 5—6) in der Parallele (Fis-moll) ab. Damit sind die beiden Ziele der positiven Modulation (Dominante und Parallele) erreicht und ein besonders gedrungener das Hauptmotiv nicht imitierender, sondern nur in der Unterstimme leicht verarbeitender Satz führt sequenzartig zur Dominante zurück:

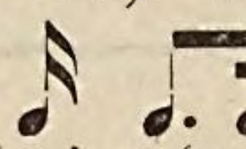


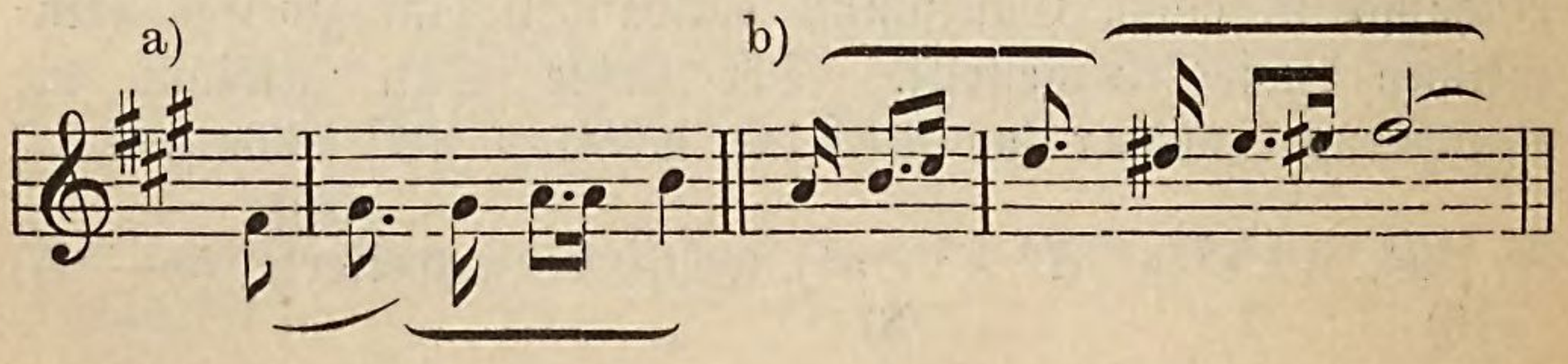
Unterm Schlusse (mit 8 = 1) setzt nun nochmals die Durchführung des umgekehrten Motivs ein; der Satz elidiert den 5. Takt und schließt zur Unterdominante (D-dur), in welcher der folgende, dem ersten nachgebildete Satz steht (Halbschluß auf den achten Takt, im ersten (zweitaktigen) Anhange in einen Ganzschluß verwandelt, im zweiten (eintaktigen) wiederhergestellt. Der letzte Satz gewinnt die Haupttonart wieder (a+ | a^7 [= h^{VII}] — fis^7 | ^{0}fis [= d^6]
(4)
e^7 | a+, d^6 e^7 a+ d^6 e^7 | a+), welche der erweiterte (5a—6a)
(6) (8)

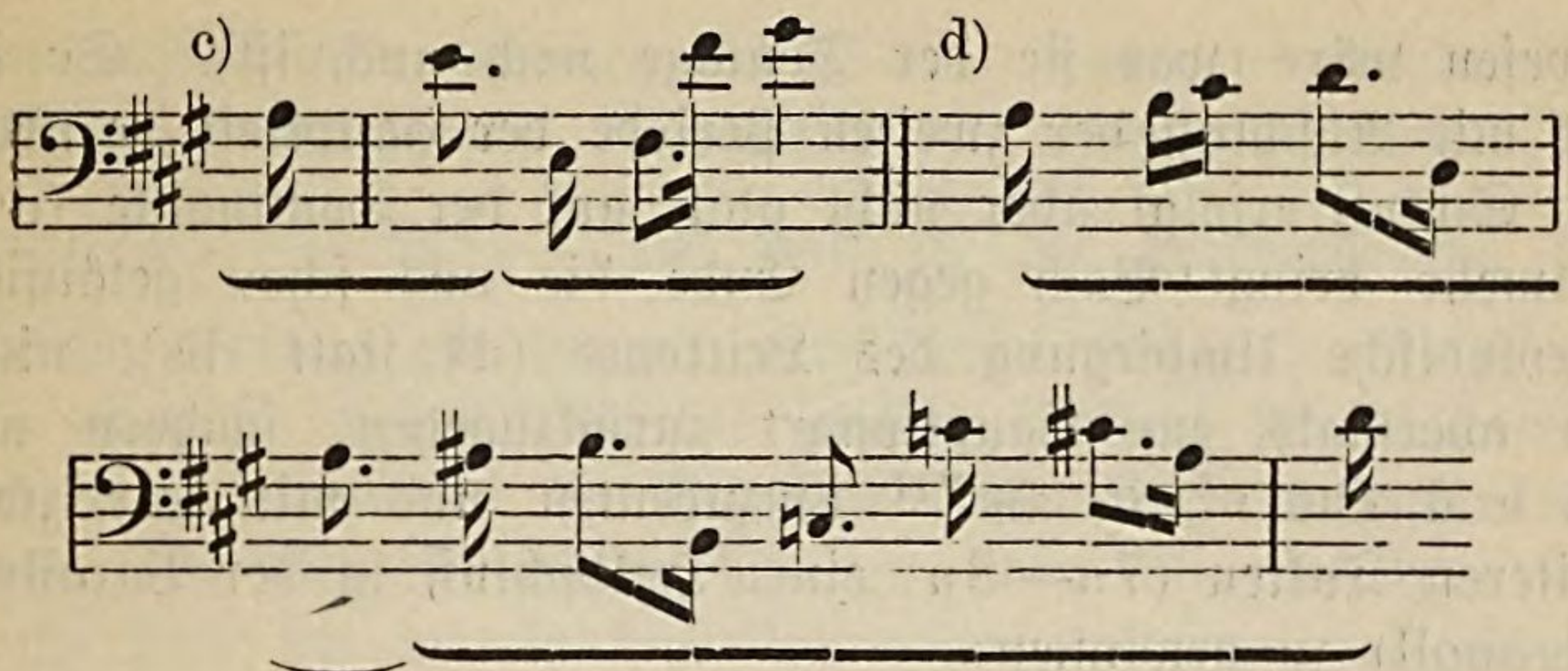
Nachsatz mit auf A festliegendem Baß nun bis zu Ende beibehält.

Die (dreistimmige) Fuge ist eine von den kleinen, zierlichen, mehr leicht hingeworfenen. Das Thema, das im ganzen nur zehnmal auftritt, wahrt den Umfang der Dreiklangslage (inclusive Sexte), steigt vom Grundtone zur Quinte auf, fast eigensinnig Stufe für Stufe erzwingend und läßt sich dann wieder zur Terz herab (Unterstimme):

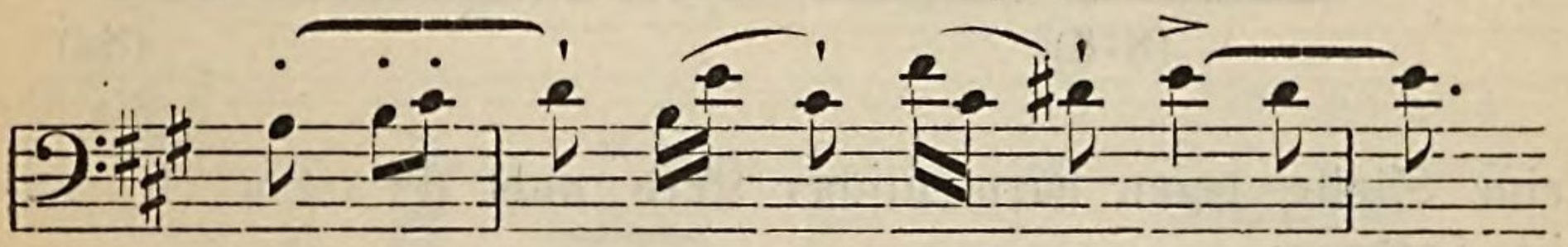


Der Comes ist getreue Transposition in die Quinte. Ein eigentlicher Gegensatz ist nicht nachweisbar, wenigstens keiner, der getreu wiederkehrte; wohl aber muß betont werden, daß der punktierte Rhythmus  in sämtlichen Kontrapunktierungen wie auch in den Zwischenspielen eine Hauptrolle spielt. Zumeist schreiten die Gegenstimmen stufenweise mit Tonrepetition (a) oder chromatisch (b) fort, oder aber mit Ersetzung der Tonrepetition durch Oktavschritte (c, d):





Einheitlichkeit ist daher den Kontrapunktierungen des Themas keineswegs abzusprechen, aber der Meister verfährt mit souveräner Freiheit, hält auch keineswegs überall diese ansteigende Richtung fest (vgl. den zweiten Baßeinsatz des ersten Teils und den Alteinsatz des Modulationsteils). Wo in den Zwischenspielen der punktierte Rhythmus fehlt, wird das Schlußmotiv des Themas nachgeahmt. So steht schließlich der erste Gegensatz (Kontrapunkt des Gefährten beim ersten Auftreten) am fremdesten da:

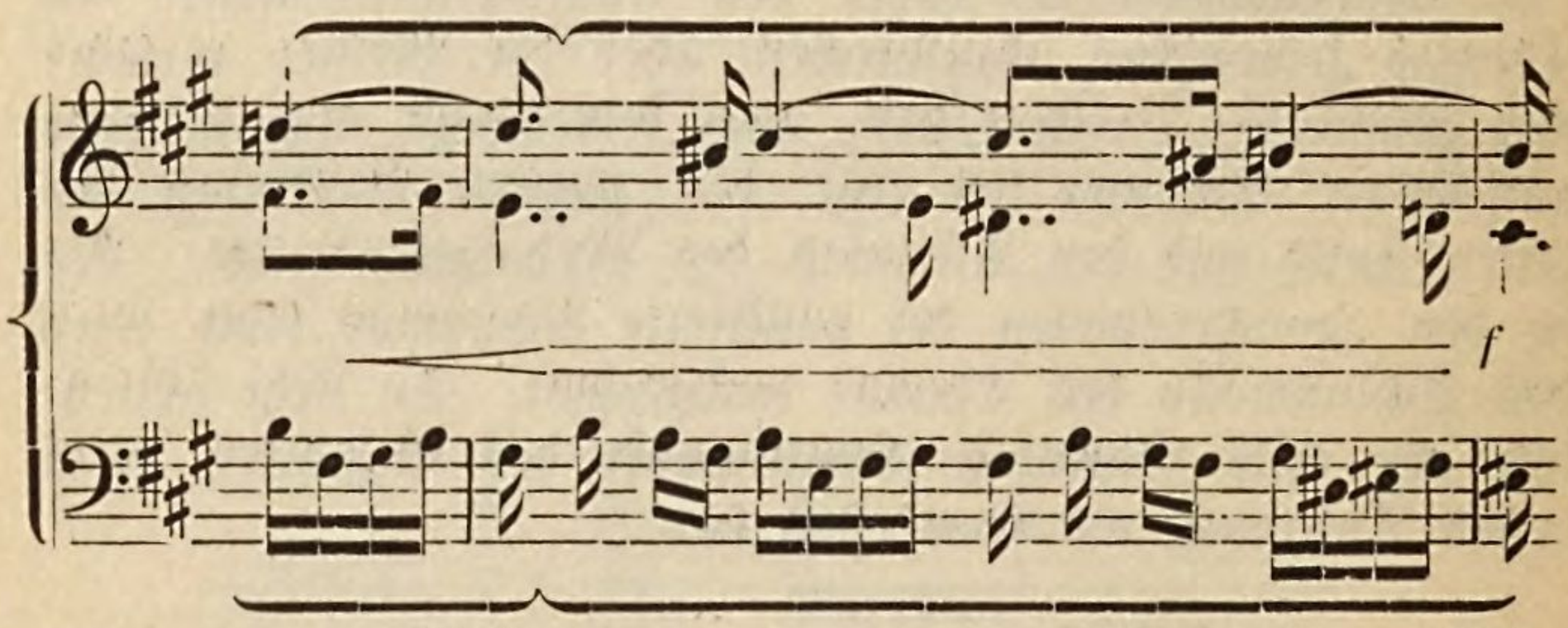


dessen Motive mit Ausnahme des ersten (das aber auch nur in zwei Zwischenspielen auftritt) nirgend wiederkehren.

Der Aufbau im Ganzen ist ein sehr einfacher:

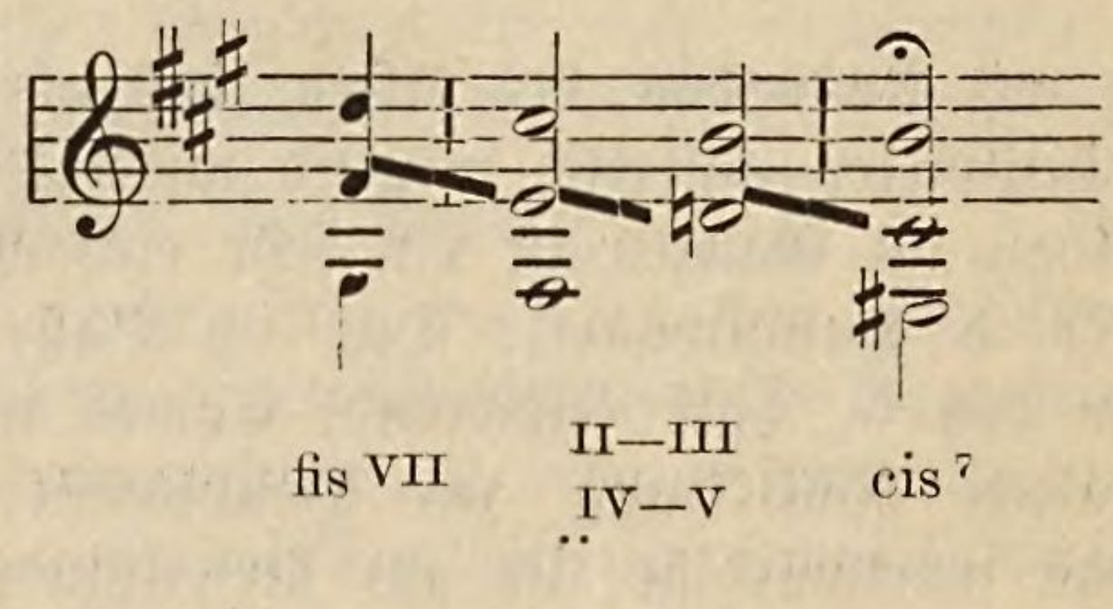
I. Teil (i. d. Haupttonart): Dux im Baß; direkt anschließend, also den 5. Takt elidierend: Comes im Alt, und nach zwei Takten Rückleitung zur Haupttonart (7a—8a, wobei aber das merkwürdige dis zur Beseitigung des Tritonus gis—d zu beachten) Dux im Sopran, aber nicht als wiederholter Nachsatz, sondern als neuer Vordersatz, dem nach Wiederholung des vierten Takts (von A-dur nach E-dur mit Umkehrung des Schlußmotivs des Themas) ein nochmaliger Baßvortrag des Themas (Comes) folgt, eine Scheinvierstimmigkeit herstellend, als wenn die erste Stimme Tenor

gewesen wäre (was sie der Tonlage nach auch ist). So ist erst mit Abschluß der zweiten Periode der Hauptteil beendet. Der Schluß erfolgt aber nicht glatt auf der Dominante (e^+), vielmehr bringt Bach gegen Ende die uns schon geläufige mixolydische Umbiegung des Leittones (d♮ statt dis), nicht um abermals zur Haupttonart zurückzugehen, sondern um gis h d aus e^7 in fis^{VII} umzudeuten und mit nur zwei weiteren Takten (7a—8a) einen Halbschluß in der Parallele (Fis-moll) zu gewinnen:



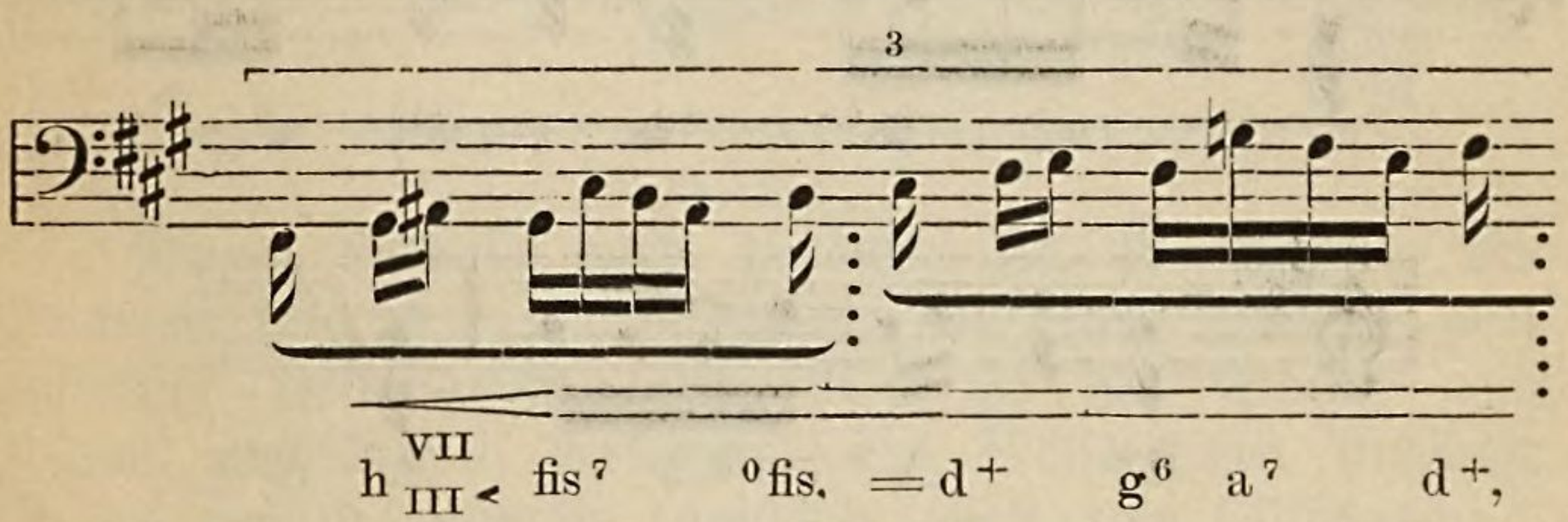
(8=6) (8a)

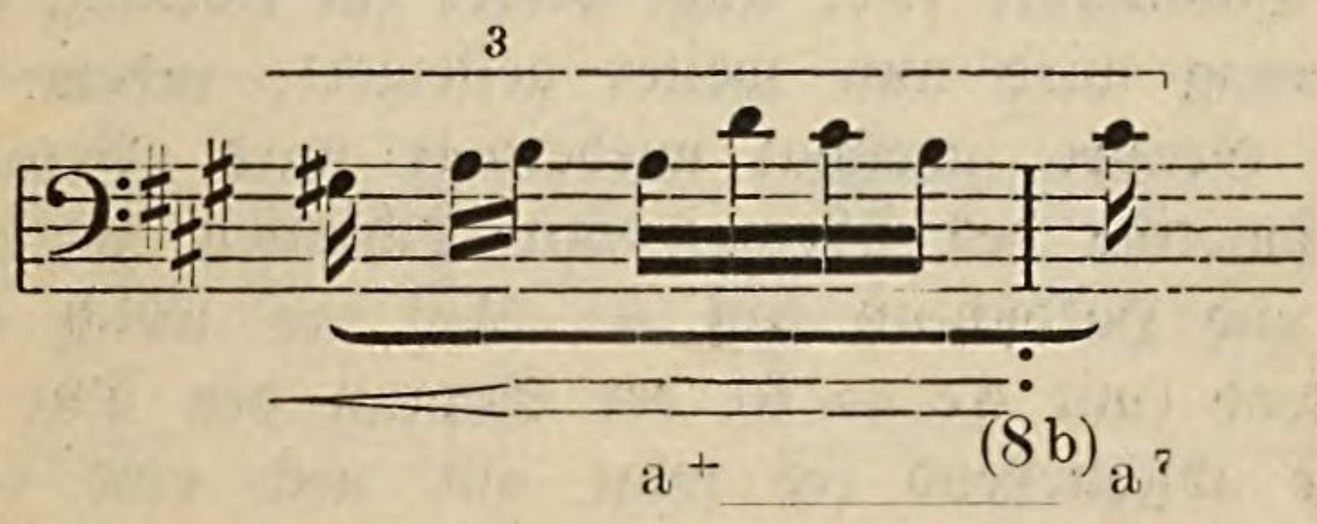
eine Stelle, deren harmonischer Kern nicht d^6 e^7 a^+ h^7 ꝛc. ist, sondern:



wobei das phrygische fis e d cis zu beachten!). Damit ist der II. (Modulations=) Teil eröffnet und es folgt direkt (mit Elision des ersten Taktes) das Thema in Fis-moll im Sopran, weiter nach zwei Takten Modulation (3a—4a: $a^+ \overset{6}{::} h^7 \mid e^+$) mit Vertauschung von E-dur mit Cis-moll (Parallele der Dominante) das Thema in Cis-moll im Alt.

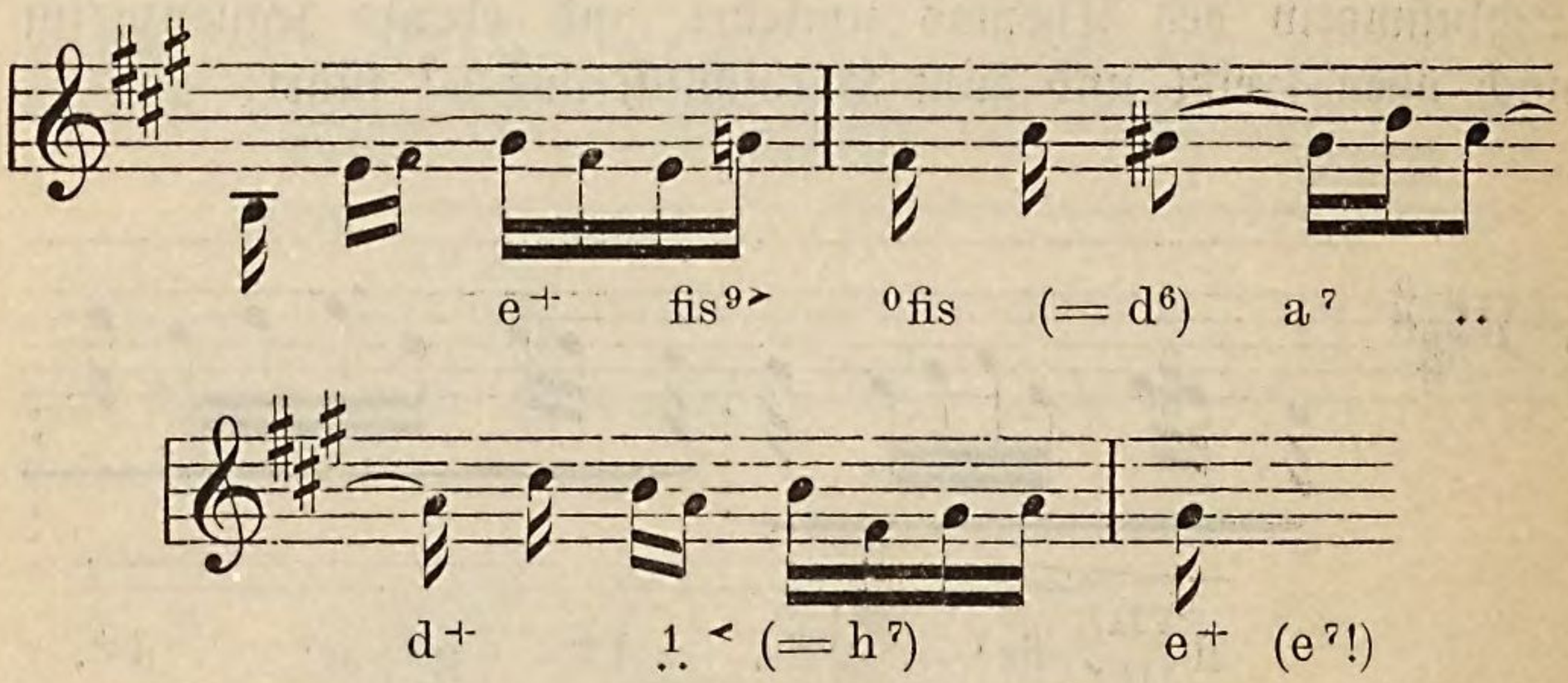
Ein fünftaktiges Zwischenspiel (2—4, 3a—4a) wendet sich zunächst nach H-moll (Parallele der Unterdominante: ^{0}gis $[= \mathrm{h}^{\mathrm{VII}}_{\mathrm{III}<}]$ — fis^{7} — ^{0}fis) und in der Wiederholung der zweiten Gruppe zur Haupttonart zurück (^{0}fis $[= \mathrm{d}^{6}]$ e^{7} — a^{+}), worauf (mit Elision des fünften Taktes) der Baß (eine Oktave tiefer als in der Exposition) den Dux in A-dur verträgt; die Begleitstimmen bringen aber wie zu Ende des ersten Teils die mixolydische Umbiegung des Leittones (hier g♮ statt gis) und zwei weitere Takte (7a—8a) machen dieselbe phrygische Wendung zum Halbschluß auf fis^{7}, wie dort zu cis^{7} (h a g fis im Sinne von a^{7} $[= \mathrm{h}^{\mathrm{VII}}]$ — fis^{7}). Dabei spinnt der Baß ebenso wie im ersten Teil das Schlußmotiv des Themas sequenzartig fort. Nun aber folgt nicht der erwartete Themaeinsatz in H-moll, sondern ein nochmaliger Anhang (Takttriole für 7b—8b), in welchem der Baß das Schlußmotiv des Themas umkehrt und ebenso sequenzartig nach oben treibt und zum Halbschluß auf a^{7} führt:





Der hier anschließende Vortrag des Themas in der Unterdominanttonart durch den Sopran verheißt das nahe Ende, könnte daher — wie auch schon der vorausgehende

Vortrag des Dux zum Schlußteil gerechnet werden; allein die Unruhe ist noch zu stark, um für diese Annahme das Äquivalent in der Empfindung zu finden. Vielmehr wird wohl auch noch der folgende Nachsatz, der zur Dominante zurückführt noch zum Mittelteil zu rechnen sein. Dieser Nachsatz ist durchaus mit dem Schlußmotiv des Themas gearbeitet und hat den harmonischen Inhalt: d^{+} $\overset{6}{\cdot\cdot}$ e^{7} | a^{+} a^{7} [$= h^{VII\flat}$] h^{7} | e^{+} d. h. das abschließende e^{+} tritt eigentlich statt ^{0}h ein (welche Erwartung durch das $c\flat$ der Figuration verstärkt wird), hat daher nicht tonischen sondern dominantischen Sinn (vgl. Katechism. „Harmonielehre" S. 111), d. h. der Schluß wird Halbschluß. Das ist auch der innere Grund, weshalb der nun folgende Vortrag des Comes durch den Alt so buntscheckig aussieht:

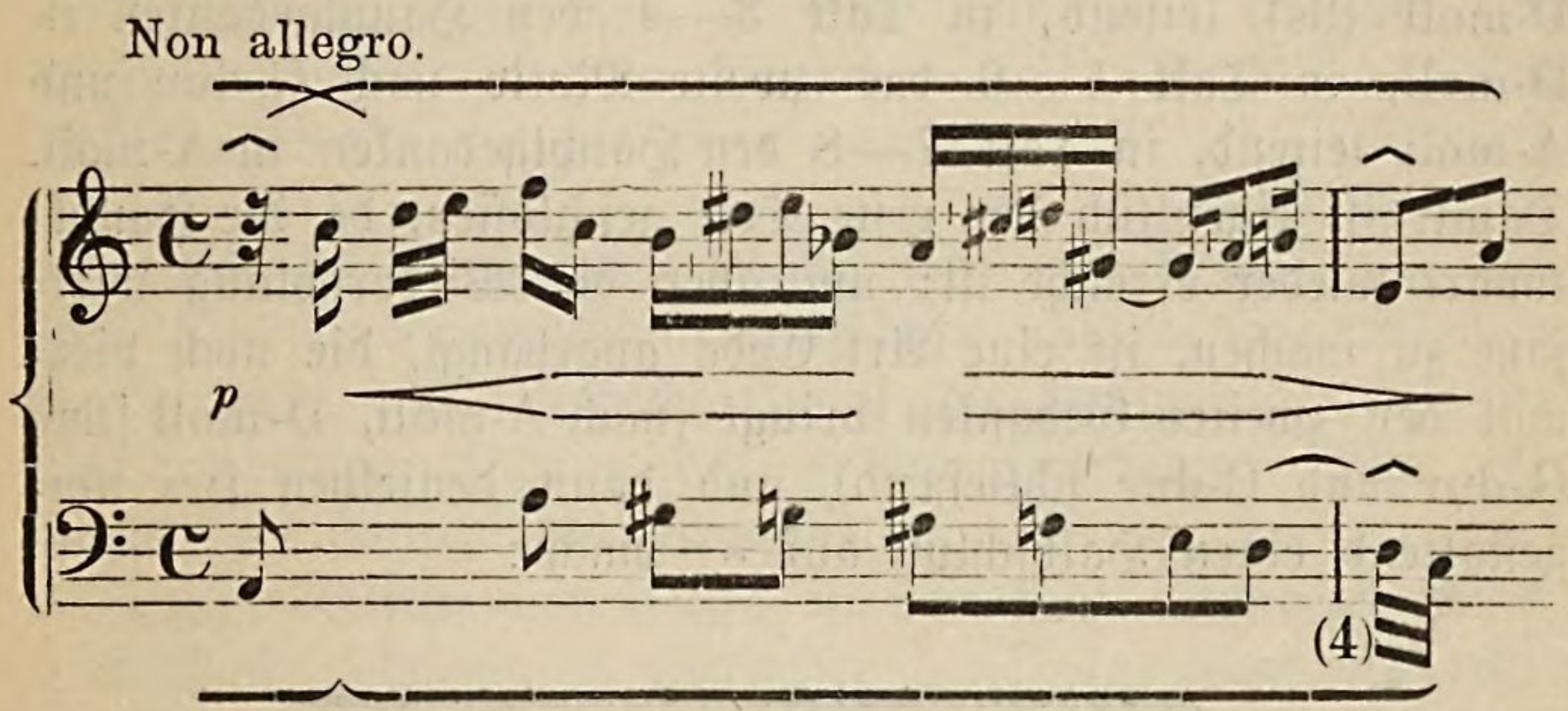


Die Dominante soll nicht wieder zur Geltung kommen; die Spannung wird nun weiter gesteigert, indem zunächst die zweite Gruppe zweimal wiederholt wird (Verarbeitung des Schlußmotivs des Themas mit Schlüssen zu a^{+} (4a), d^{+} (4b) und Halbschluß auf e^{+} (4c), zu welch letzterem triumphierend (mit 4c = 6) der Sopran den Dux einsetzt, das Ganze abschließend (es folgt nur noch eine eintaktige Bestätigung des Schlusses).

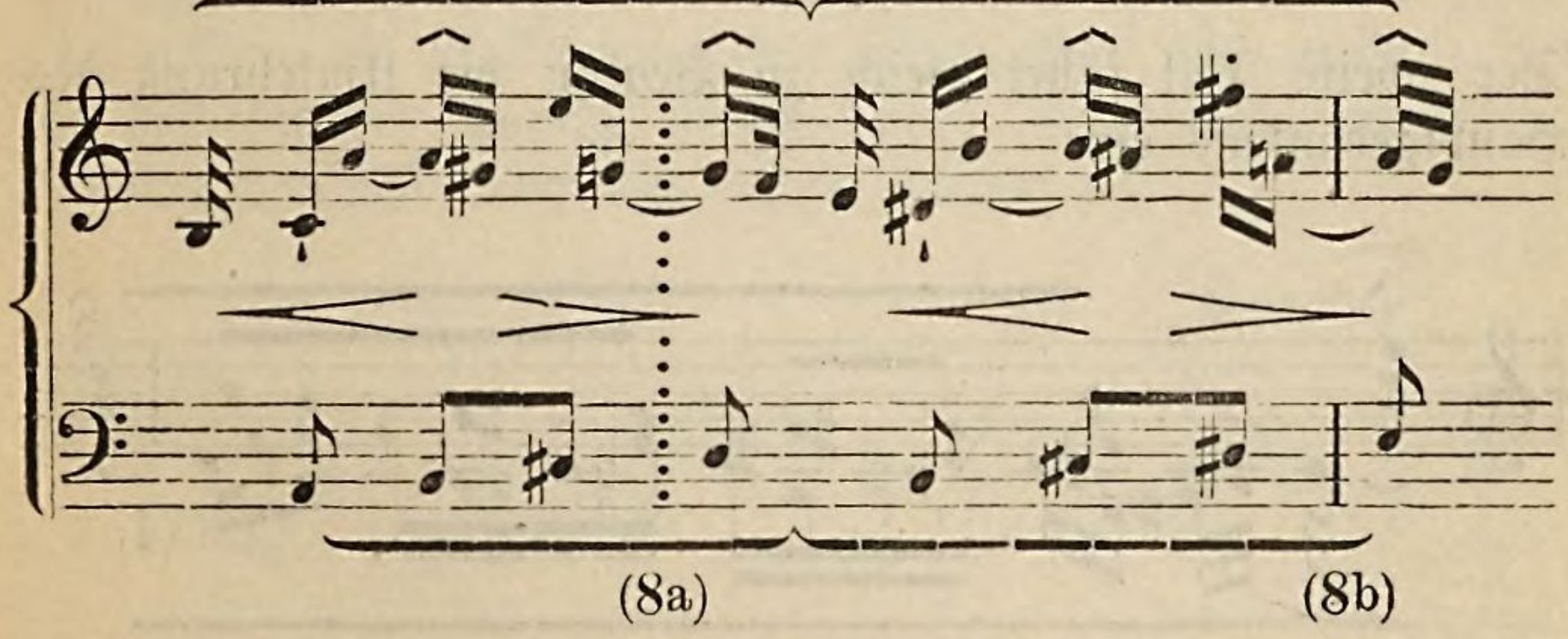
II. 20.

Präludium und Fuge A-moll.

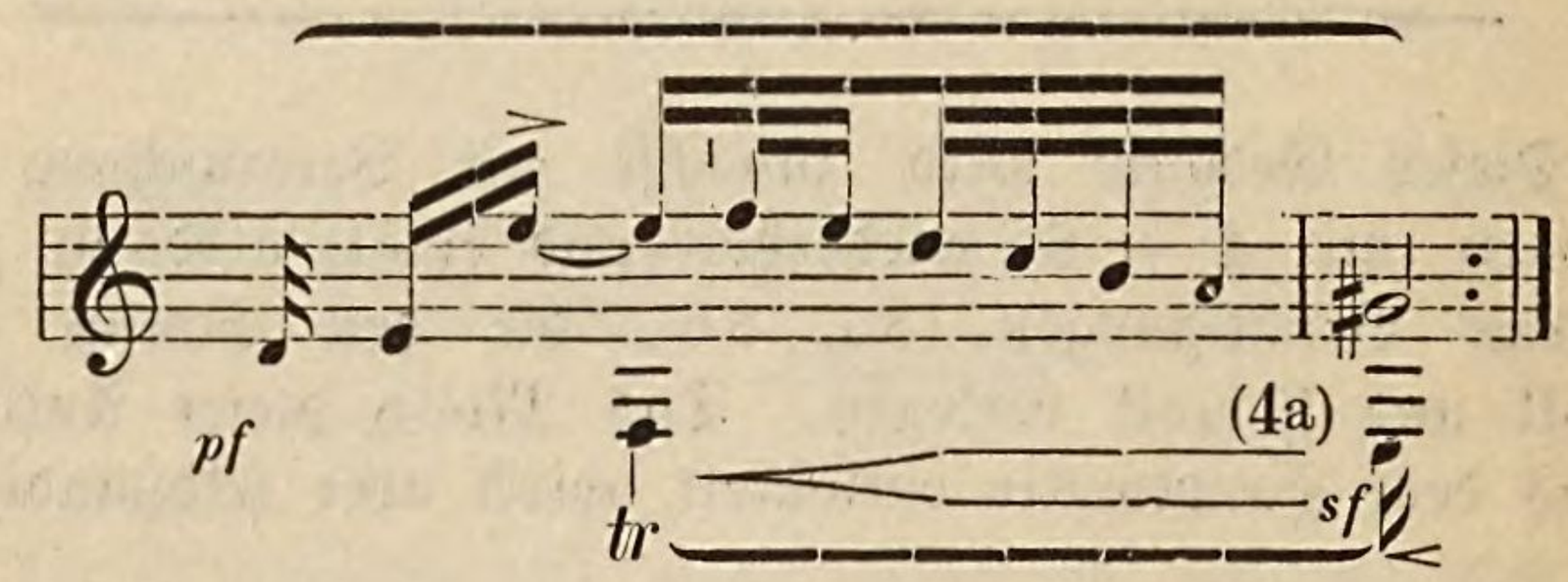
Das Präludium ist ein höchst merkwürdiges chromatisches Stück, das mit beispielloser Kunst aus einen kurzen Thema entwickelt ist:



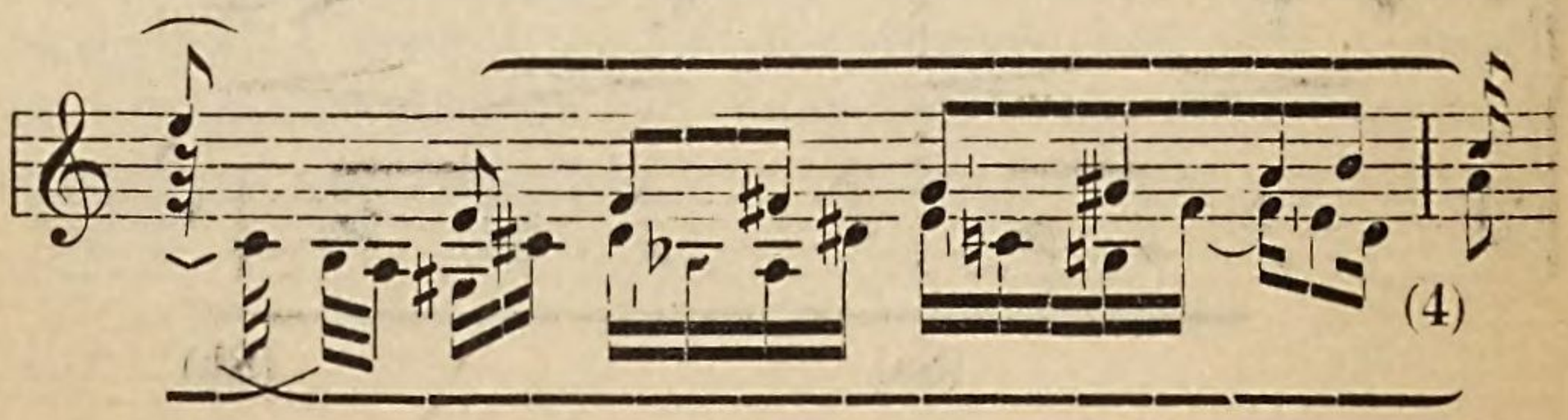
Dieser Gedanke wird zunächst mit Vertauschung der Stimmen (mit 4 = 6) wiederholt und erhält alsdann zwei eintaktige Bestätigungen (8a, 8b), die den Schluß nach D-moll und E-moll verlegen. Das Motiv dieser Anhänge ist aus dem Hauptmotiv entwickelt, wirkt aber selbständig:



Hieran schließt zunächst die Wiederholung des ersten Satzes in E-moll (mit vertauschten Stimmen anfangend, und zu zweit die ursprüngliche Stellung bringend), weiter vier Schlußverschiebungen der eben aufgewiesenen Art (nach A-moll, D-moll [fis], G-dur, C-dur; man beachte wie dieser Zwischengedanke sich verselbständigt), dann der Hauptgedanke in C-dur und sofort anschließend (4 = 6) mit vertauschten Stimmen in G-dur; der folgende Satz nimmt nun das Motiv des Zwischengedankens in den symmetrischen Aufbau auf und bringt in Takt 1—2 das zweite Motiv nach G-dur und D-moll (fis) leitend, in Takt 3—4 den Hauptgedanken in D-moll, in Takt 5—6 das zweite Motiv nach G-dur und A-moll leitend, in Takt 7—8 den Hauptgedanken in A-moll. Damit ist eigentlich der erste Teil geschlossen, da die Haupttonart wieder erreicht ist; um aber die Wiederholung wirksam zu machen, ist eine Art Coda angehängt, die noch viermal den zweiten Gedanken bringt (nach A-moll, D-moll [fis], G-dur und C-dur schließend), und dann denselben frei umgestaltend einen Halbschluß auf e^7 macht:

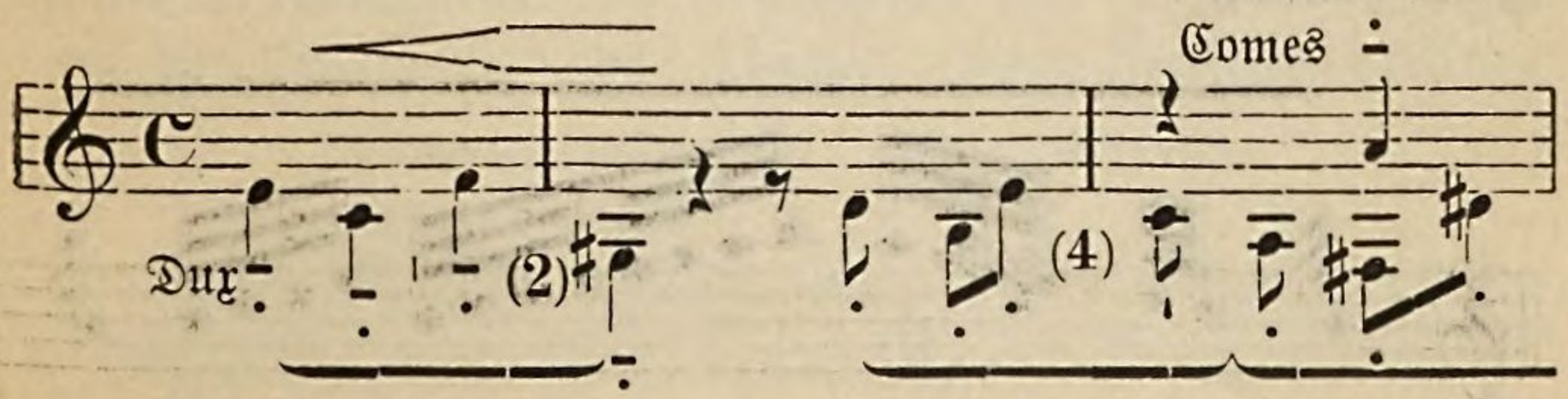


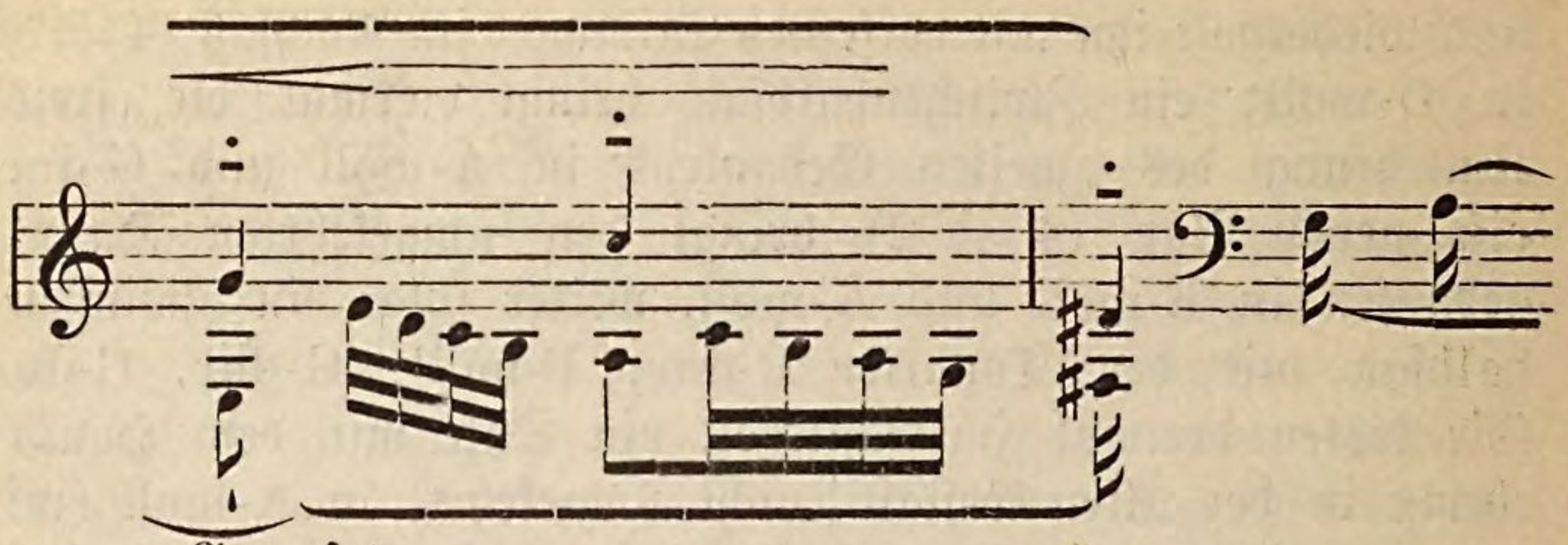
Der zweite Teil führt gleich zu Beginn die Umkehrung des Hauptgedankens ein:



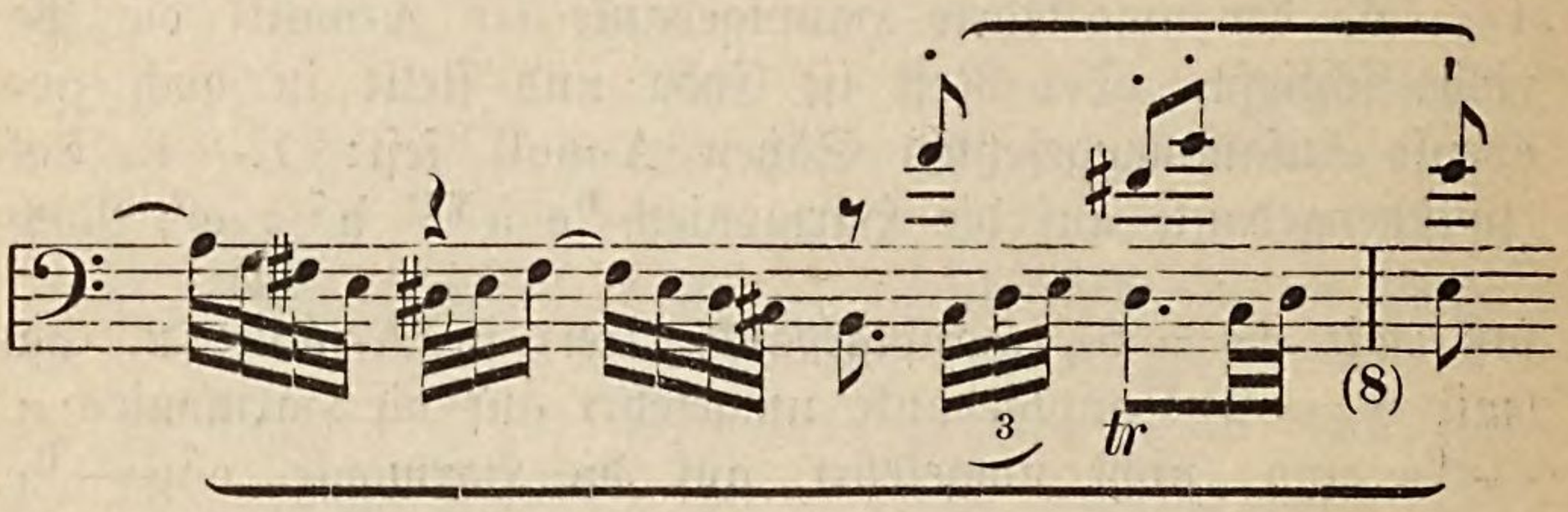
und wiederholt ihn mit versetzten Stimmen im Nachsatz (4 = 6) in D-moll; ein Zwischenhalbsatz bringt viermal die (freie) Umkehrung des zweiten Gedankens in A-moll und G-dur, ein neuer Satz (4 = 2) bringt den umgekehrten Hauptgedanken in E-moll und A-moll, weiter folgt ein Zwischenhalbsatz mit den Tonarten C-dur, D-moll, G-dur, C-dur (die letzten dreimal Halbschlüsse), ein Satz mit dem Hauptthema in der alten Gestalt (nicht umgekehrt) in A-moll (mit 4 = 2 einsetzend) einen Halbschluß machend, worauf (mit 4 = 6) der umgekehrte Hauptgedanke (in A-moll) die Periode schließt. Der Rest ist Coda und stellt in noch zwei ebenso zusammengesetzten Sätzen A-moll fest: 1.—4. Takt Zwischengedanke auf die Harmonien $^{0}e\ a^{VII}\ h^{7} \mid {}^{(4)}e^{7}$, Nachsatz (mit 4 = 6), Hauptgedanke (frei) in A-moll; 2. Satz (mit 8 = 2) Hauptgedanke umgekehrt auf die Harmonien a^{7} — ^{0}a und (nicht umgekehrt) auf die Harmonie e^{7} — ^{0}e. Der eintaktige Anhang des ersten Teilschlusses kehrt hier wieder als Ganzschlußbestätigung.

Die dreistimmige Fuge ist von ganz besonderer Wucht und Macht, ähnlich im Charakter der D-dur-Fuge des ersten Teils, mit der sie die scharfen Zweiunddreißigstel-Anläufe gemein hat (hier aber nicht im Thema, sondern im Kontrapunkt), auch der G-moll-Fuge des zweiten Teils, dieser aber überlegen an Schärfe und Schneidigkeit. Übrigens ist sie ohne besonderen Aufwand kontrapunktischer Künste gearbeitet. Das Thema geht in seiner ersten Hälfte im gewaltigem Schritt (Andante maestoso) einher, während seine zweite Hälfte gleichsam zuschlägt (man beachte, daß die zweite Hälfte ziemlich getreu die Verkürzung der ersten ist). Es beginnt mit der Quinte der Tonika, heischt daher, da es nicht moduliert, Quartenbeantwortung des ersten Tones:

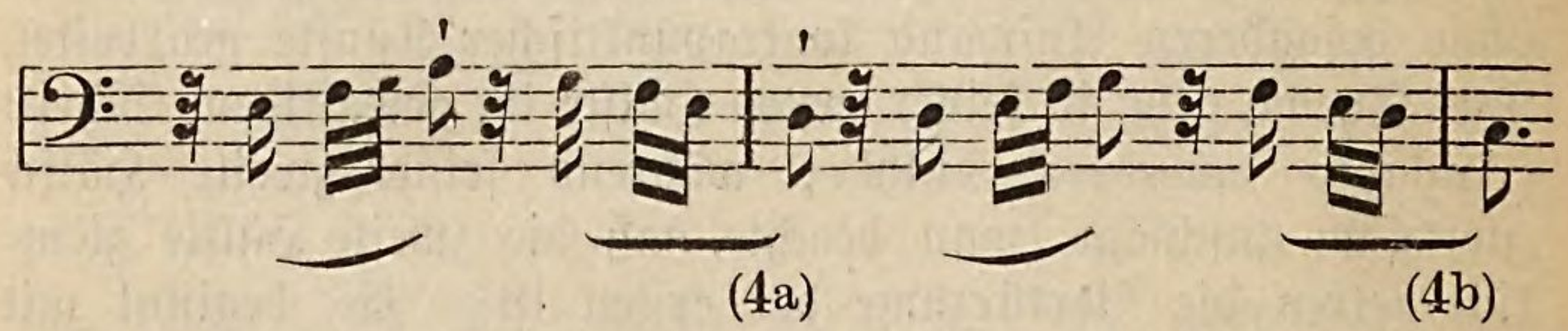




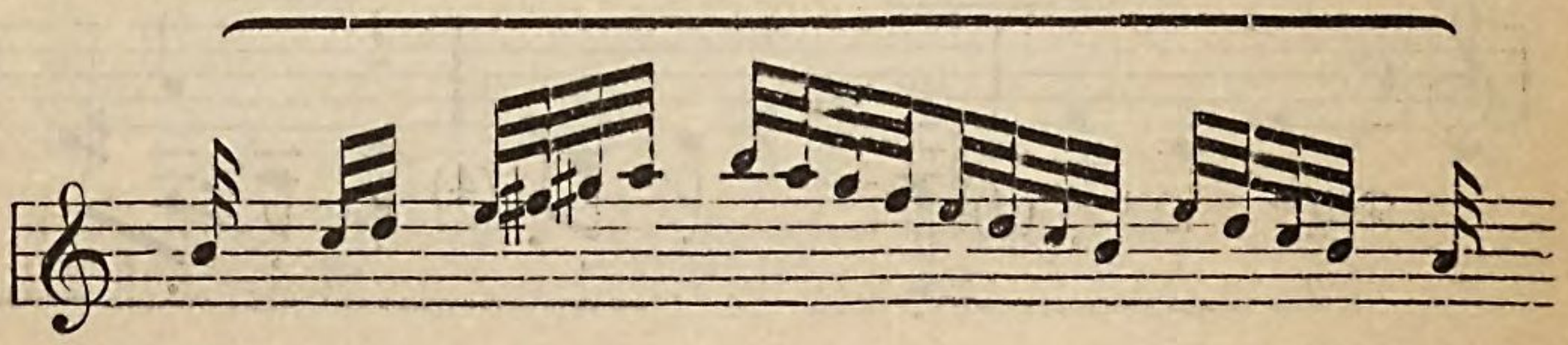
Gegensatz

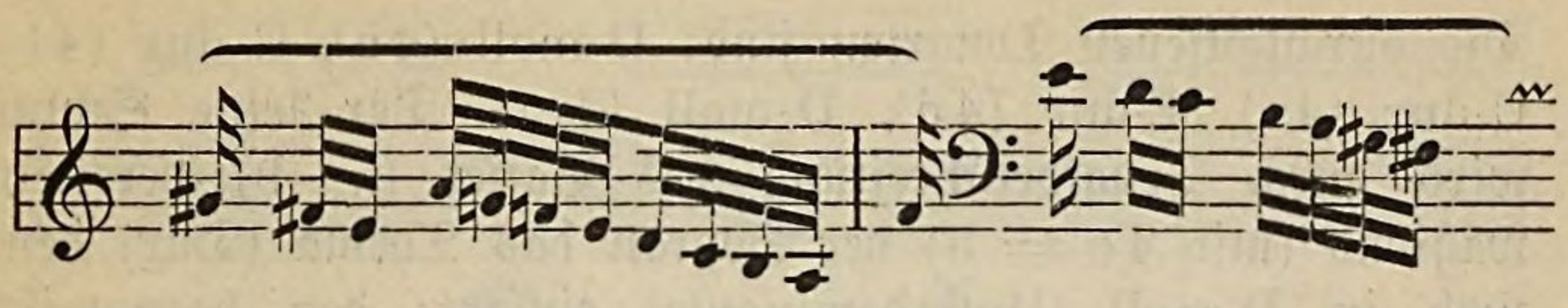


Außer dem hier notierten Gegensatz, der das Thema getreulich begleitet, findet sich besonders das Schlußmotiv des Themas in den Kontrapunktierungen des Themas und in den Zwischenspielen verwertet; die Zweiunddreißigstel-Anläufe erscheinen manchmal schärfer unterbrochen als im Gegensatz selbst z. B. (1. Zwischenspiel):



oder gehen umgekehrt in ununterbrochene Läufe über (letzter Themaeinsatz):





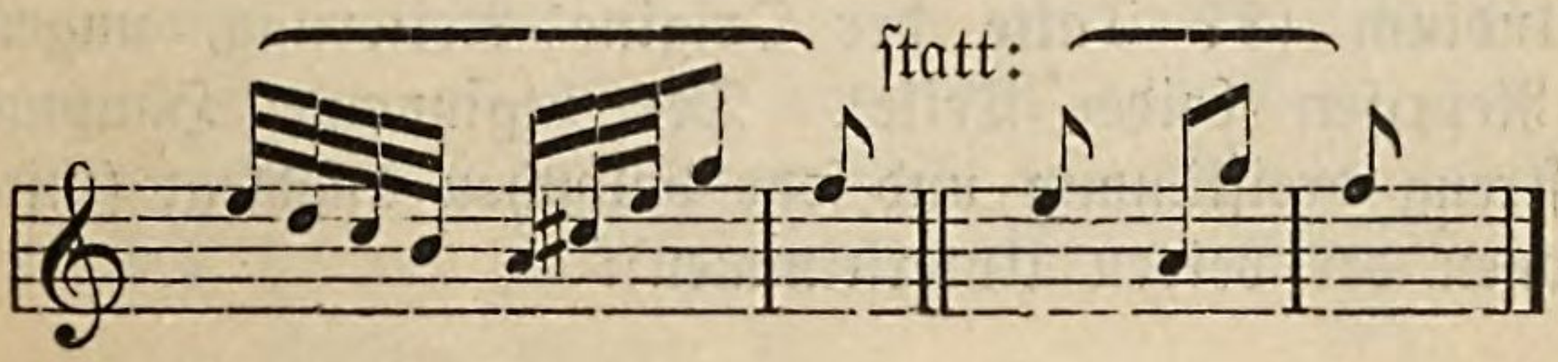
eigentlich neues Material aber tritt überhaupt weiter nicht ein.

Der Aufbau ist:

I. Teil (in der Haupttonart), nur die erste Durchführung begreifend: Dux im Baß, Comes im Alt und nach zwei eintaktigen modulierenden Bestätigungen (D-moll, C-dur) Dux im Sopran. Das hier ansetzende Zwischenspiel (zwei eintaktige und eine zweitaktige modulierende Bestätigung nach G-dur, F-dur, C-dur schließend) leitet bereits in den

II. (Modulations-) Teil über. Dieser bringt zunächst das Thema mit f e beginnend, (also Comes) in C-dur (Parallele); der Schluß (4. Takt) wird ebenso wie im ersten und zweiten Zwischenspiel (aber viermal) modulierend nachgeahmt mit der Tonartenfolge G-dur, D-dur, A-moll, E-moll. Bei der vierten Bestätigung setzt (mit 4d = 5) der Comes in E-moll im Sopran ein, sodaß wir uns der Haupttonart schon wieder nähern. Auch hier erscheinen wieder als Zwischen- (richtiger in all diesen Fällen Nach-) Spiele drei eintaktige Schlußverlegungen und zwar nach D-moll, C-dur, A-moll (Halbschluß), denen die Haupttonart wieder festsetzend eine zweitaktige folgt. Alle diese Schlußverlegungen sind einander fast ganz gleich gearbeitet, nämlich mit dem Schlußglied des Themas als Hauptinhalt und Sechzehntelanläufen oder dem Schlußmotiv des Gegensatzes als Kontrapunkt.

III. Der Schlußteil bringt zuerst das Thema (mit d c beginnend, also Comes!) in A-moll, sodann wieder als Intermezzo die eintaktigen Schlußverlegungen, diesmal aber mit dem Schlußglied des Gegensatzes als Hauptinhalt, während das Schlußglied des Themas etwas figuriert erscheint:



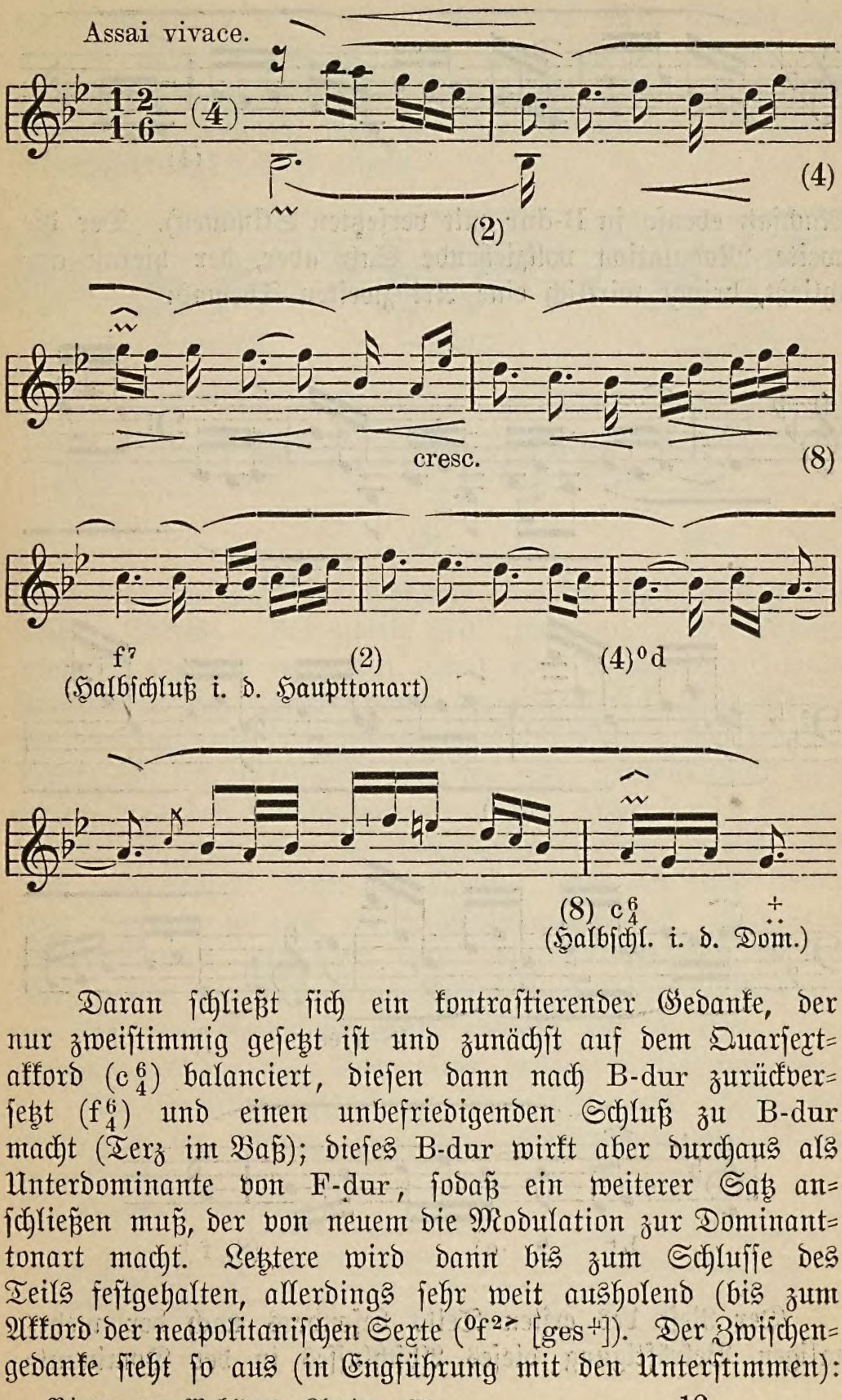
Die durchlaufenen Tonarten sind: D-moll (4a), G-dur (4b), C-dur (4c), F-dur (4d), D-moll (4e). Der letzte Schluß wird durch Trugfortschreitung des Basses (a—b) vereitelt, während (mit 4e = 5) der Sopran das Thema (Dux) dennoch in D-moll (Unterdominante) einsetzt; den harmonisch nicht genügenden Abschluß in der Unterdominanttonart lenkt ein neuer Nachsatz (zweitaktige Schlußbildungen nach Art der bisherigen eintaktigen, aber durch die Kadenzierung als zusammengehörig sofort kenntlich) über C-dur nach A-moll zurück (^{0}a [= f^{6}] — g^{7} | c^{+}; f^{6} [= a^{VII}] e^{7} | ^{0}e), in
(6) (8)
welcher Tonart noch eine frei gebildete Kadenz anschließt (7a—8a), auf deren Schluß (mit 8a = 5) der Baß das Thema (in A-moll aber mit d c beginnend) noch einmal einsetzt. Eine einzige zweitaktige Bestätigung schließt das Werk ab.

Wir sehen aus dieser Fuge wieder, daß die Umwandlungen, welche Aufstellung und Beantwortung für das Thema bedingen, nicht eigentlich dessen Kern berühren. Hier scheint die Gestalt, welche der Comes bringt, das eigentliche Thema zu sein (von den acht Thema-Einsätzen weisen dieselbe fünf auf!), während die Terz zu Anfang nur gelegentlich wie beim ersten Auftreten zur schärferen Betonung des beginnenden tonischen Akkordes sich ergiebt.

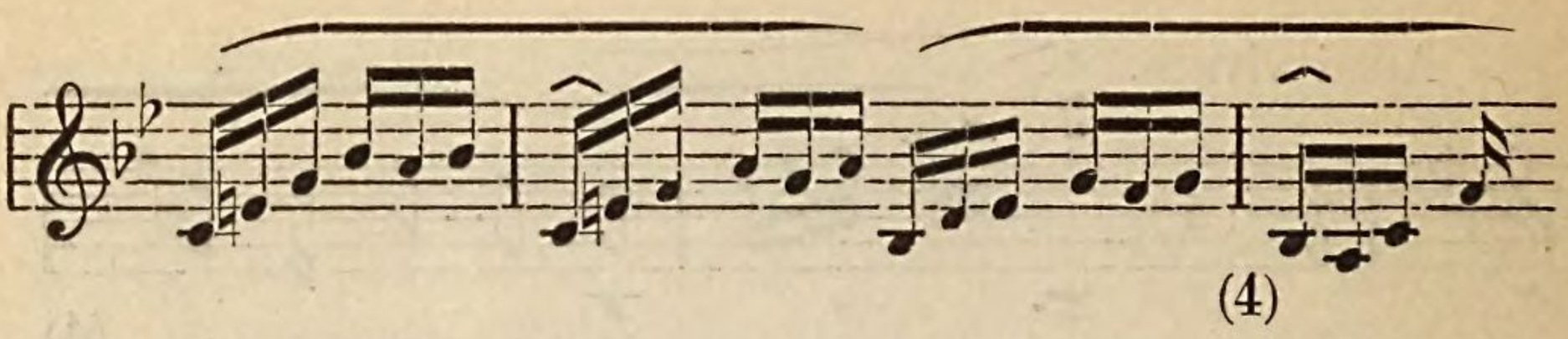
II. 21.

Präludium und Fuge B-dur.

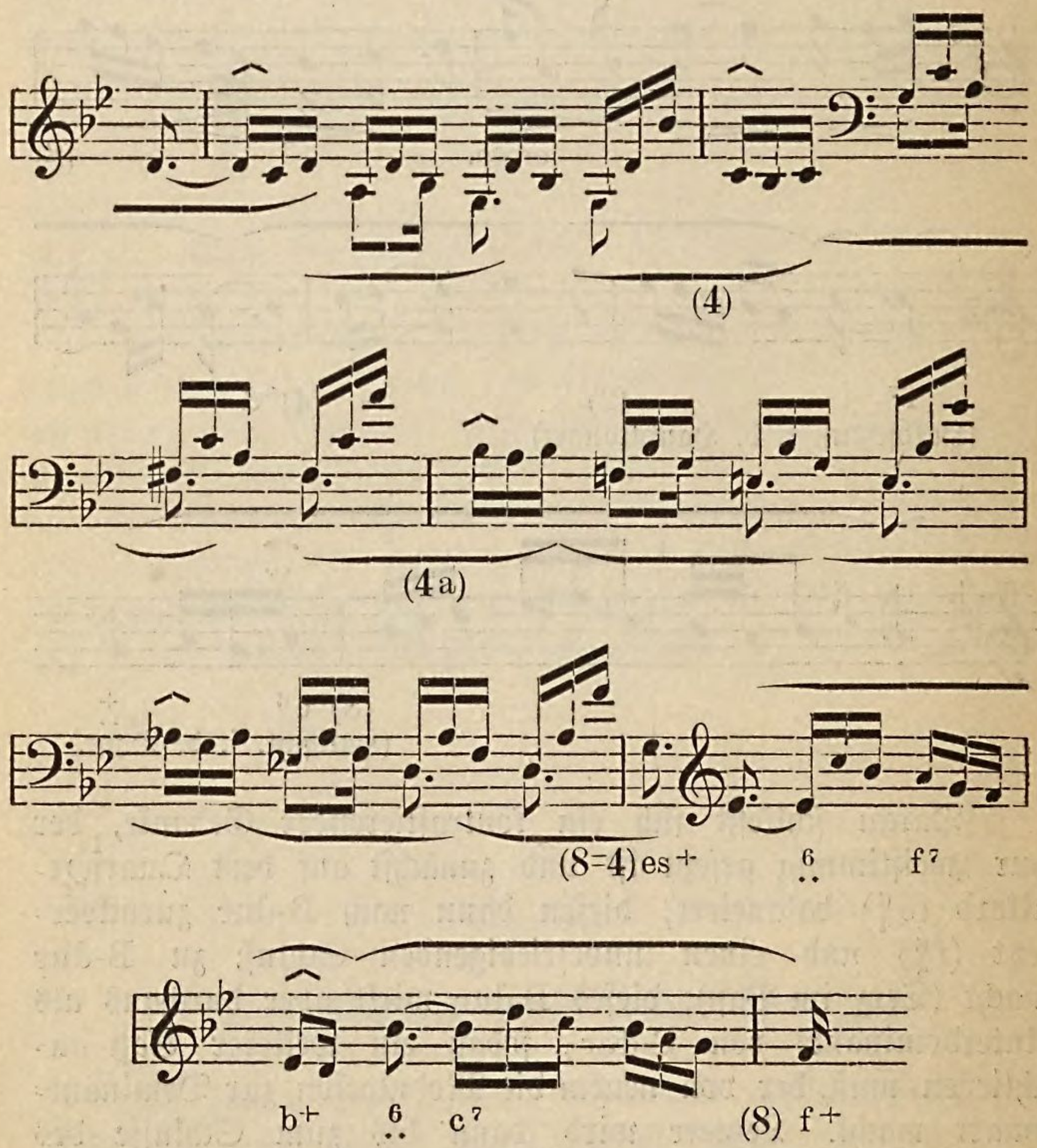
Ein ganz sonatenartig gestaltetes weit ausgeführtes Präludium (87 Takte der Original-Notierung, ungerechnet die Reprisen beider Teile). Der beginnende Hauptgedanke ist streng dreistimmig und sehr polyphon angelegt (mit Imitationen der beiden Unterstimmen):

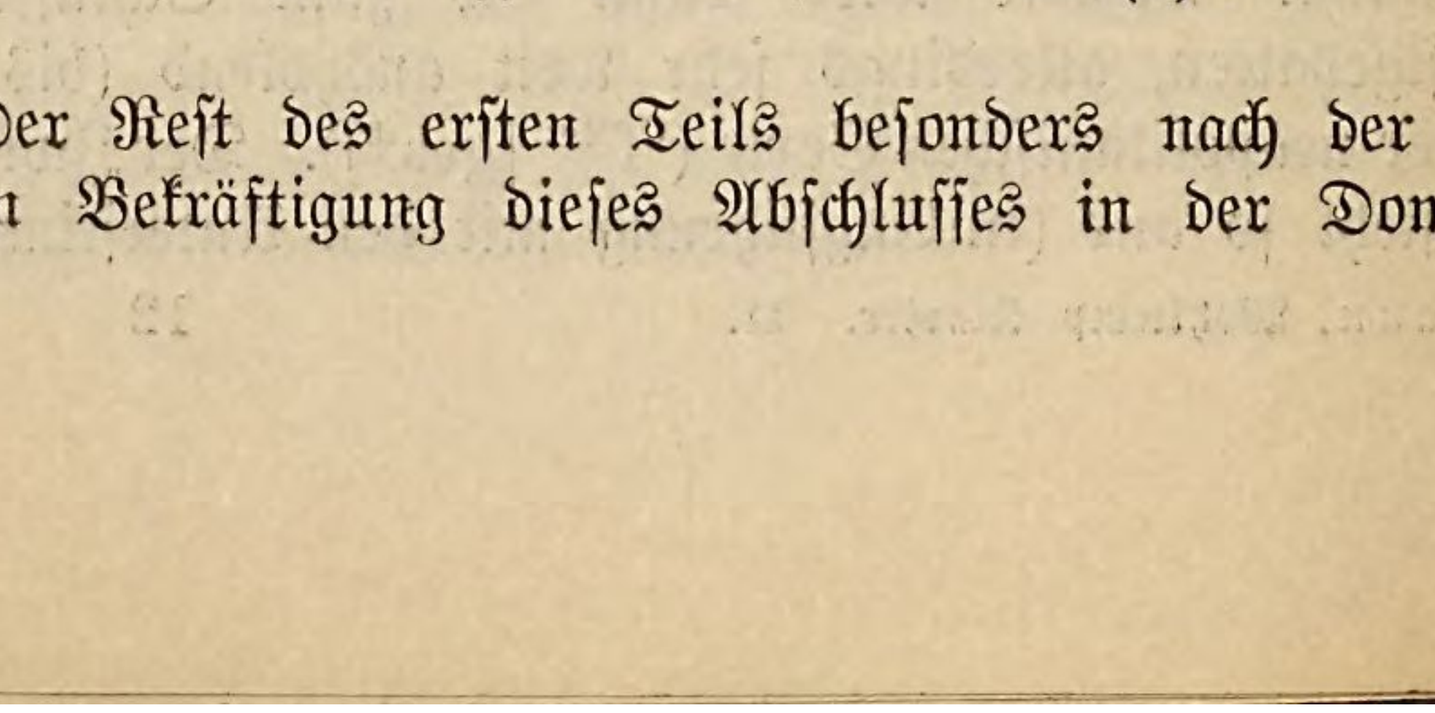


Daran schließt sich ein kontrastierender Gedanke, der nur zweistimmig gesetzt ist und zunächst auf dem Quarsextakkord (c $\frac{6}{4}$) balanciert, diesen dann nach B-dur zurückversetzt (f $\frac{6}{4}$) und einen unbefriedigenden Schluß zu B-dur macht (Terz im Baß); dieses B-dur wirkt aber durchaus als Unterdominante von F-dur, sodaß ein weiterer Satz anschließen muß, der von neuem die Modulation zur Dominanttonart macht. Letztere wird dann bis zum Schlusse des Teils festgehalten, allerdings sehr weit ausholend (bis zum Akkord der neapolitanischen Sexte (^{0}f^{2} [ges^{+}]). Der Zwischengedanke sieht so aus (in Engführung mit den Unterstimmen):



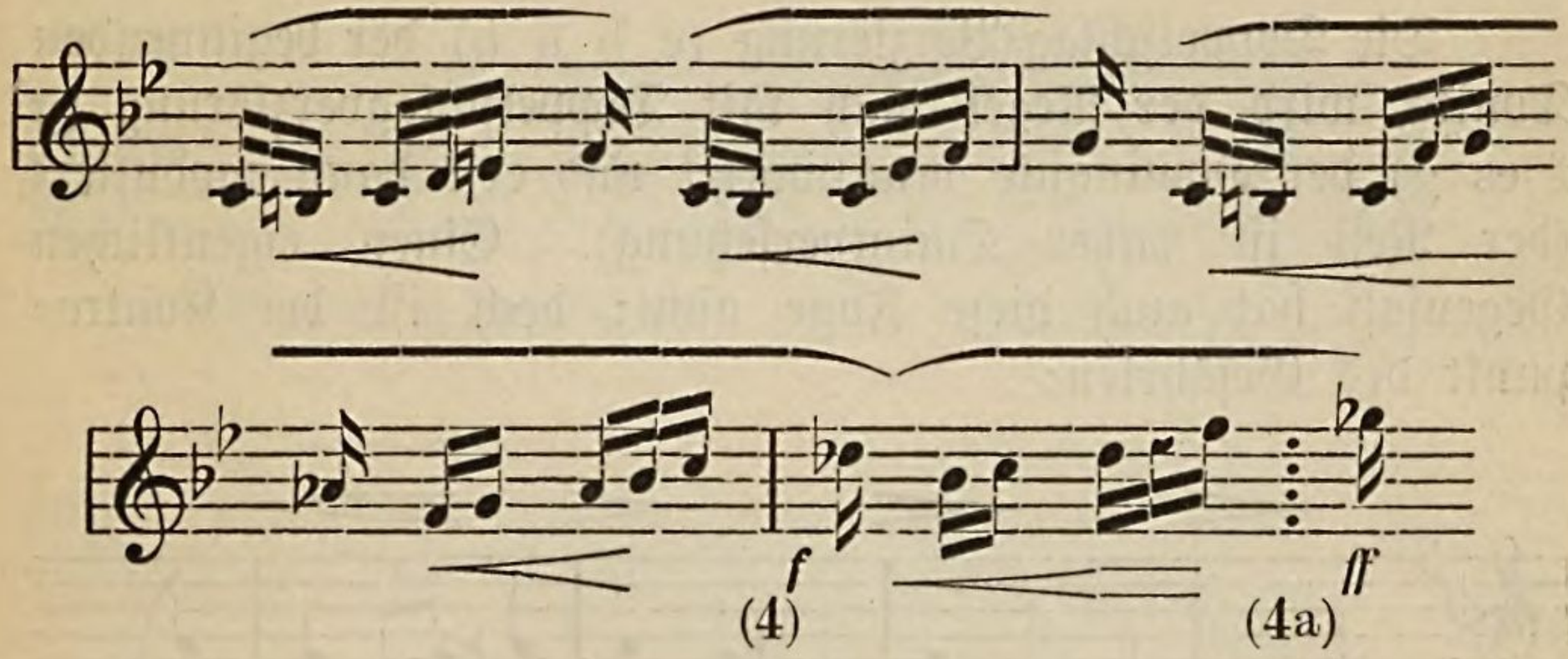
(Nachsatz ebenso in B-dur mit versetzten Stimmen). Der die zweite Modulation vollziehende Satz aber, der hieran anschließt, bringt wirklich eine Art zweiten Themas:





Der Rest des ersten Teils besonders nach der mehrmaligen Bekräftigung dieses Abschlusses in der Dominant-

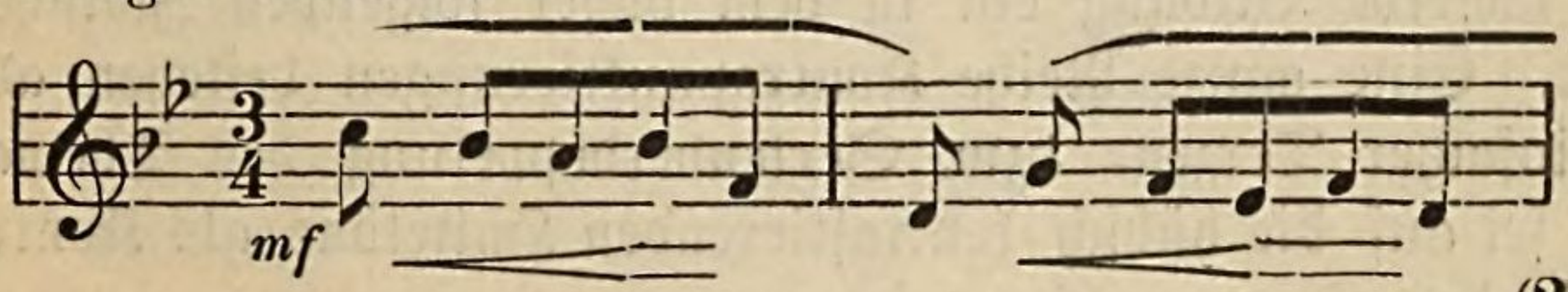
tonart ähnelt in der Faktur wieder dem ersten Thema und ist ein echter Schlußsatz. Die letzte Periode enthält ein merkwürdiges Anschlußmotiv zum vierten Takt und ist auch darum bemerkenswert, weil mit ihrer Nachbildung der zweite (Durchführungs-) Teil erhebt:



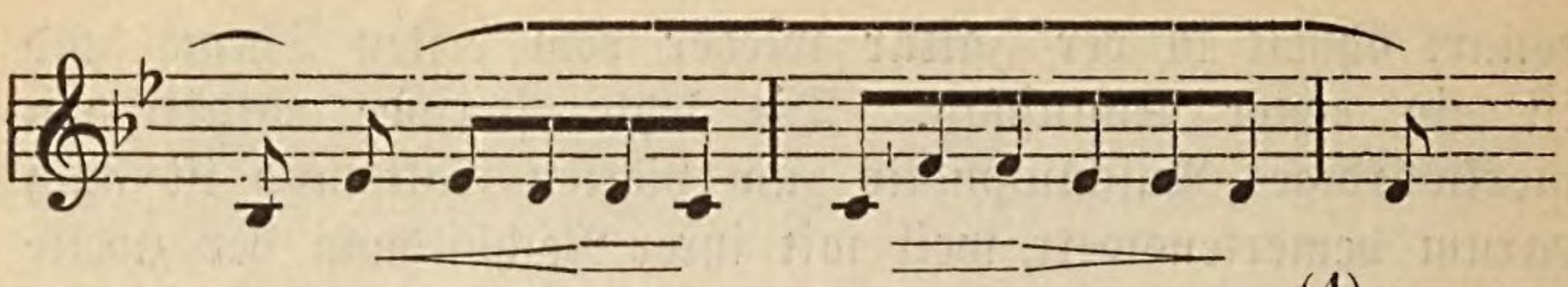
(nach dem 4a folgt der komplete Nachsatz ohne Elision des fünften Taktes). Der zweite Teil nimmt zuerst den Schluß-gedanken auf und moduliert damit über B-dur nach C-moll, bringt dann das zweite Thema, dasselbe nach G-moll (Parallele) lenkend (vgl. die wiederholten Schlüsse in dieser Tonart). Daran setzt sich die Wiederholung des ersten Themas (nicht ganz getreu) und des Zwischengedankens, der diesmal nach C-moll schließt; so wird nun die Unterdominanttonart erreicht und reich ausgebeutet. Aber der Meister kann sich nicht genug thun; nachdem so alles thematische Material des ersten Teils reproduziert ist, folgt noch eine lange Durchführung in der Weise des ersten Themas und Schlußsatzes, streng dreistimmig, die mit einen Halbschluß auf f^7 abbricht und in einer überwiegend zweistimmigen Coda einen brillanten Abschluß findet.

Die (dreistimmige) Fuge ist fließend und schlicht gearteet wie ihr Thema, das ohne Beschwerden zur Oktave herabsteigt:

Allegro moderato.

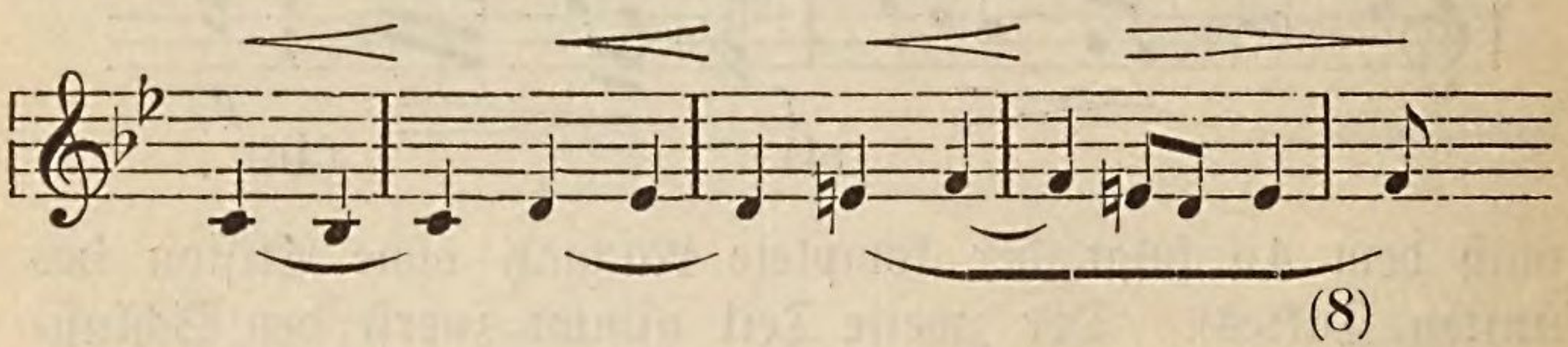


(2)



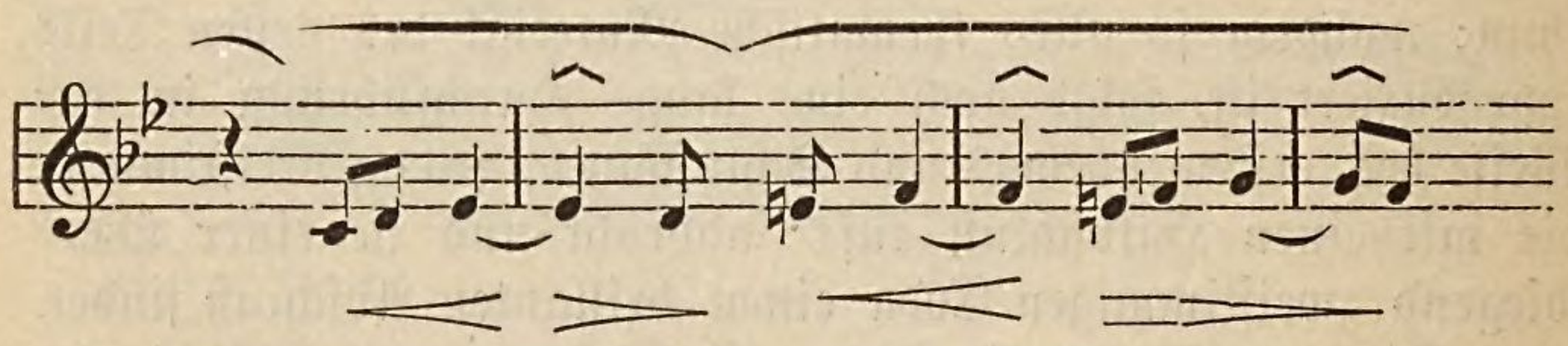
(4)

Die Doppelschlag=Verzierung (c b a b) der beginnenden Tonika, wird der Regel nach mit Doppelschlagverzierung (g f es g) der Dominante beantwortet und erst dann moduliert (der Rest ist daher Quintversetzung). Einen eigentlichen Gegensatz hat auch diese Fuge nicht; doch ist der Kontra=punkt des Gefährten:

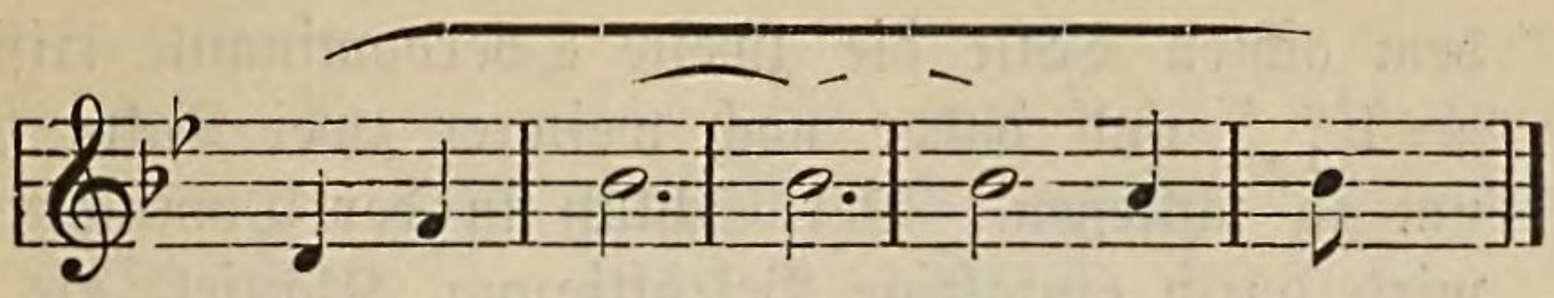


(8)

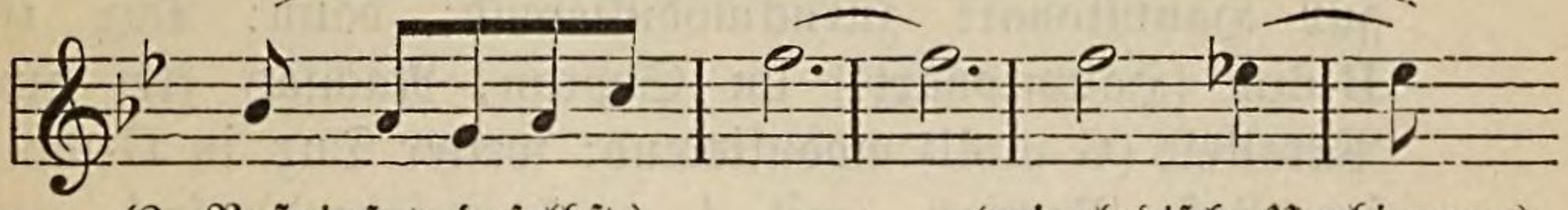
immerhin der Ausgangspunkt und die Grundlage aller ferneren Kontrapunktierungen, da sowohl die demselben eigene ruhige Viertelbewegung als besonders die Synkope des Schlußgliedes, weiterhin wiederholt zur Geltung kommen, letztere zum ersten Male auffällig beim Alteinsatz der zweiten Durchführung:



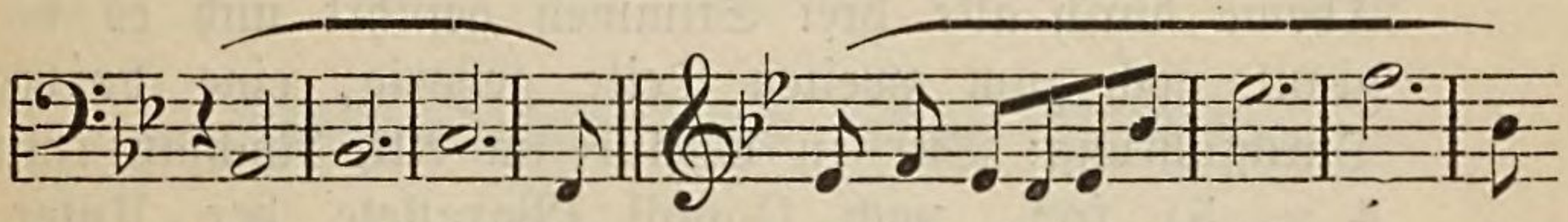
Gleich gebildet erscheint der Kontrapunkt beim Sopran=einsatz der zweiten und dritten Durchführung; herabsteigend tritt dieselbe Bildung ein in dem dieser folgenden Zwischen=spiele. Eine ganze Reihe Kontrapunktierungen bestehen aber in einfacher Terzen= bzw. Sextenverdoppelung des Themas; auch sei auf die hübsch kontrastierenden Haltetöne als Kontra=punkte des Themas hingewiesen:



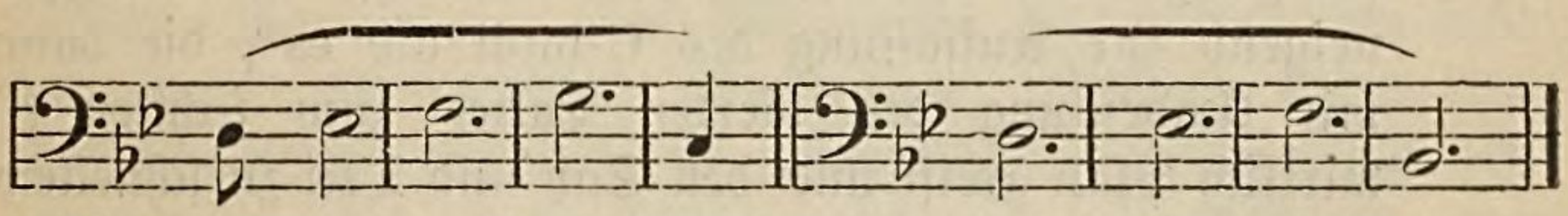
(1. Baßeinsatz der 1. Durchführung).



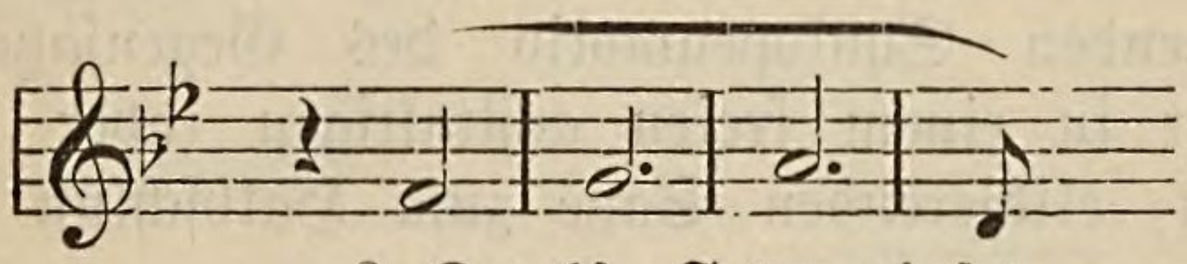
(2. Baßeinsatz daselbst.) (mixolydische Umbiegung)



2. Durchf., Alteinsatz. 3. Durchf., Alteinsatz.



3. Durchführung, Sopraneinsatz. Letzter Sopraneinsatz.



2. Durchf., Sopraneinsatz.

Der Aufbau ist:

I. Teil: Dux im Alt, Comes im Sopran, nach vier Takten Zwischenspiel Dux im Baß, mit zwei Takten Schlußverbesserung (7a—8a) aber Umdeutung von 8a zu 2, und zwei weiteren freien Takten, die weiter zur Dominante gehen, sodaß ein überschüssiger Baßeinsatz (tiefer als der erste, Scheinvierstimmigkeit) einen neuen Satz zu Ende führt (Dux [!] in F-dur). Da aber der Sopran die mixolydische Umbiegung macht (e^2), so wird ein neuer Nachsatz nötig, der mit

dem achten Takte die zweite Oberdominante trifft ($g^7 = b\,{}^{6}_{1}<$) und daher noch weiterer zwei Takte bedarf, um zu schließen. Der Schluß in der Dominanttonart wird durch eintaktige Bekräftigung (Klausel) als Teilschluß markiert.

II. Teil: Dux in F-dur im Alt, Nachsatz frei, zur Haupttonart zurückmodulierend; dann: Dux in B-dur (Haupttonart!) im Sopran, Nachsatz frei zur Parallele (G-moll) modulierend; weiter Dux in G-moll im Baß, Nachsatz (mit 4 = 5 ansetzend) frei, zur Unterdominante (Es-dur) modulierend. Damit ist das Thema durch alle drei Stimmen geführt und es beginnt, noch zum zweiten Teile gehörig, eine dritte Durchführung: Dux in Es-dur im Alt, Nachsatz (mit 4 = 5) frei, nach C-moll (Parallele der Unterdominante) modulierend, weiter nach zwei Takten Bestätigung Dux in C-moll im Sopran, aber bereits neigend zur Auffassung des C-moll als es^6, die dann mit Umdeutung des vierten Taktes zum sechsten (!) wirklich Platz greift und den Satz und Teil zu schnellem Ende führt (Schluß nach B-dur).

III. Teil. Eine anmutige Sequenz, mit dem absteigenden Synkopenmotiv des Gegensatzes gebildet, führt in einem freien achttaktigen (aber den fünften Takt) elidierenden Satze zum Halbschluß auf f^7 (b^+ $es\,{}^{6}_{1}<$ [= $g^{\overset{\text{VII}}{\text{III}}<}$] d^7 | ^0d, es^+ as^6 b^7 | es^+; $\frac{6}{\cdot\cdot}$ | f^7, b^+ es^6 | f^7) und bekräftigt diesen zweitaktig durch Schluß nach F-dur (f^7 b^+ c^7 | f^+). Nun setzt der Sopran mit dem Comes (der fast in Vergessenheit geraten war) ein, entzieht ihn aber der Dominanttonart durch ein gelegentliches ab, der Nachsatz schließt noch einmal per inganno (vorbereiteter Trugschluß d^7 — ^0d) nach G-moll, sodaß ein neuer Nachsatz nötig wird. Derselbe setzt zunächst an mit einer

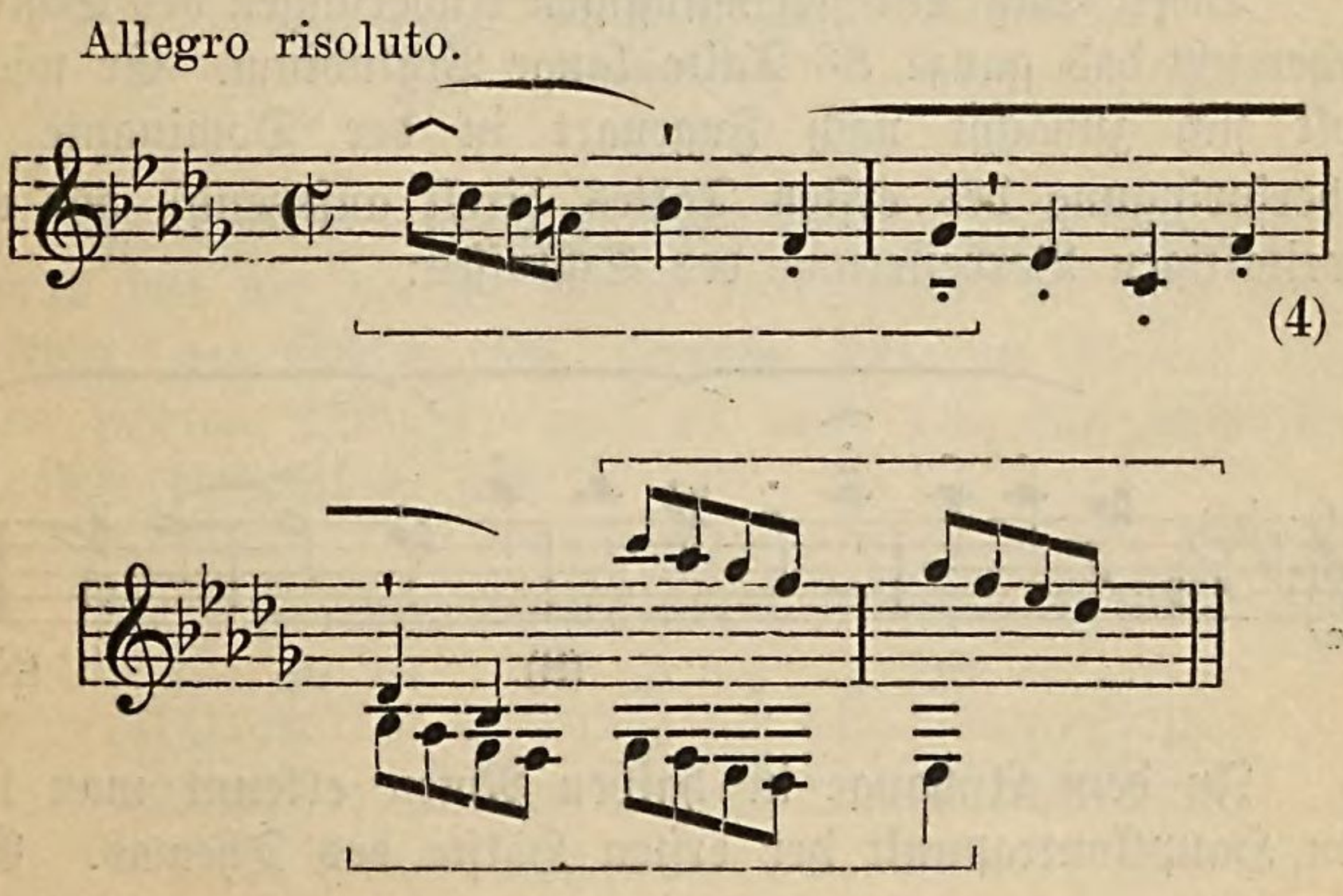
(2) (4) (6) (8) (8a)

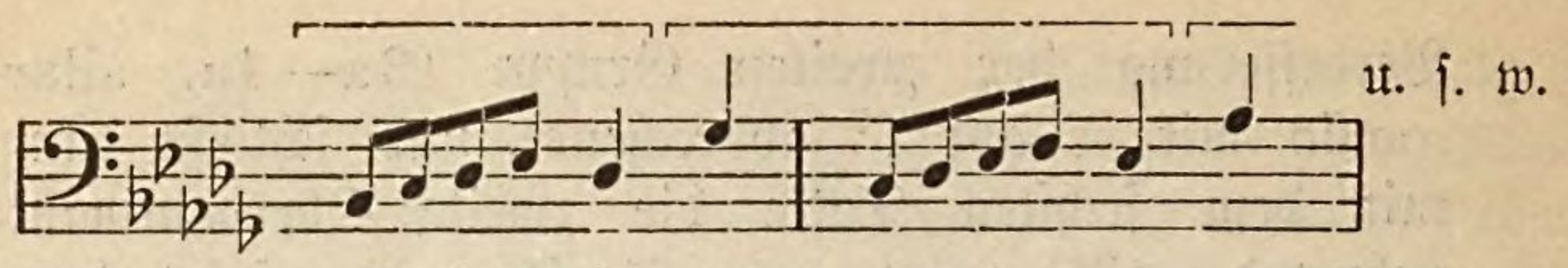
Verbesserung der zweiten Gruppe (3a—4a, allargando mit sf auf f^7 abbrechend), und schließt dann, mit dem sechsten Takte die zweite Oberdominante nehmend ($\mathfrak{c}^{9>}$), glatt zur Tonika. Es folgt dann nur noch eine eintaktige Klausel.

II. 22.

Präludium und Fuge B-moll.

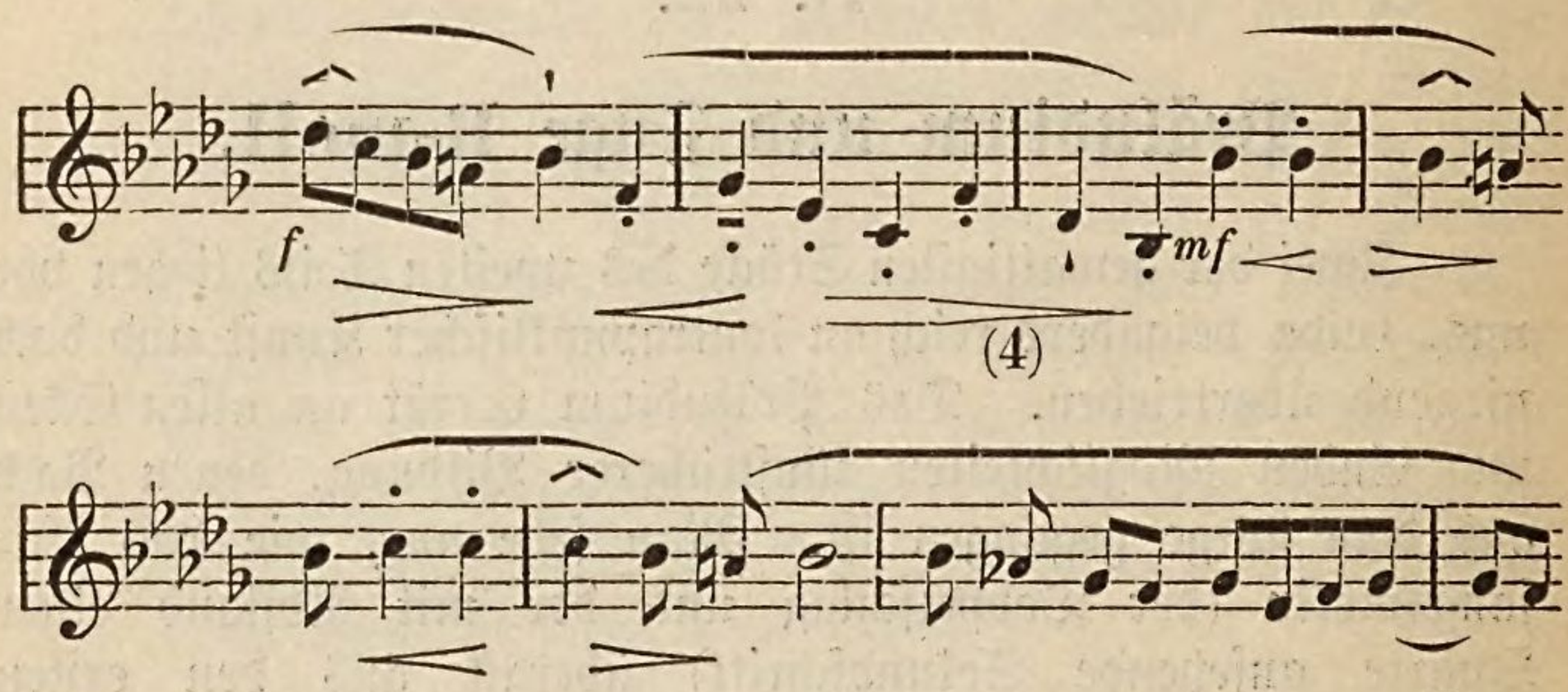
Zwei der gewaltigsten Stücke des zweiten Teils liegen vor uns, beide besonders reich an kontrapunktischer Kunst und doch nirgend übertrieben. Das Präludium verrät an allen Ecken und Enden Möglichkeiten künstlicherer Bildung, denen Bach aus dem Wege gegangen ist. Man sehe nur, wie das Anfangsmotiv (der Doppelschlag und der mit Abstand einer Quarte ansetzende Sekundschritt) überall aus den ersten Takten hervorlugt:





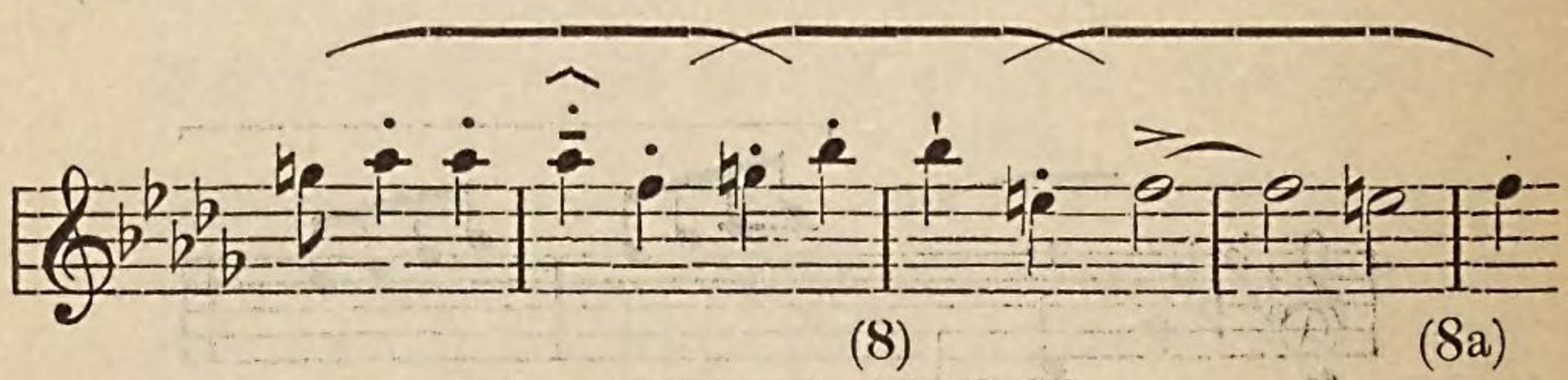
Umkehrung desgl.

Alle diese Anklänge sind, wie das Stück vor uns liegt, nicht für uns vorhanden; wir haben es mit dem zu thun, was Bach aus der Fülle der Möglichkeiten herauswählte, mit dem Thema und seiner fugenartigen Verarbeitung. Das Thema ist aber nicht jener dürftige Brocken, sondern ein ganzer Satz:



(4) (8)

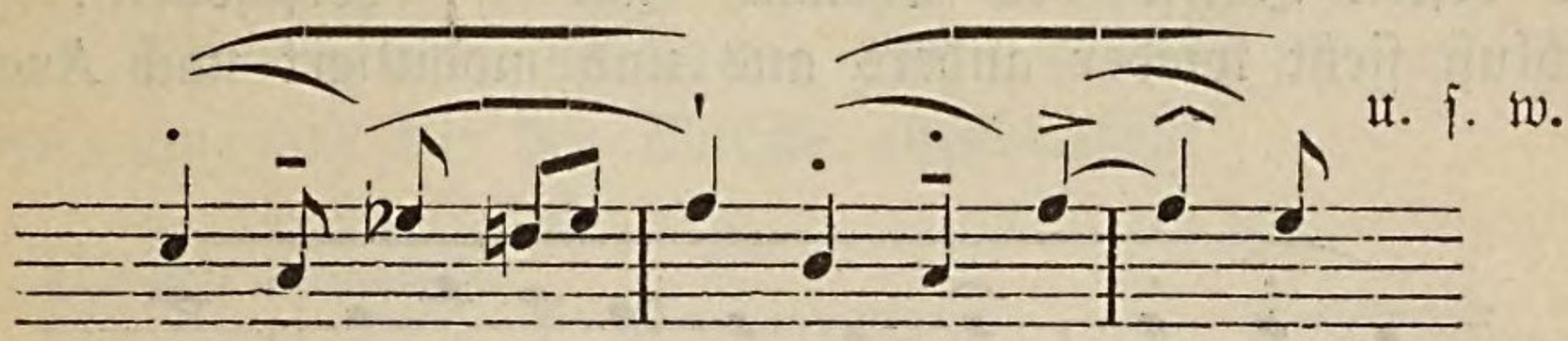
Dieser Satz mit geringfügigen Änderungen des Schlusses beherrscht das ganze 83 Takte lange Präludium. Er wiederholt sich zunächst nach Fugenart in der Dominante (mit Überspringung des ersten Taktes direkt ansetzend), mit einer zweitaktigen Verbesserung des Schlusses:



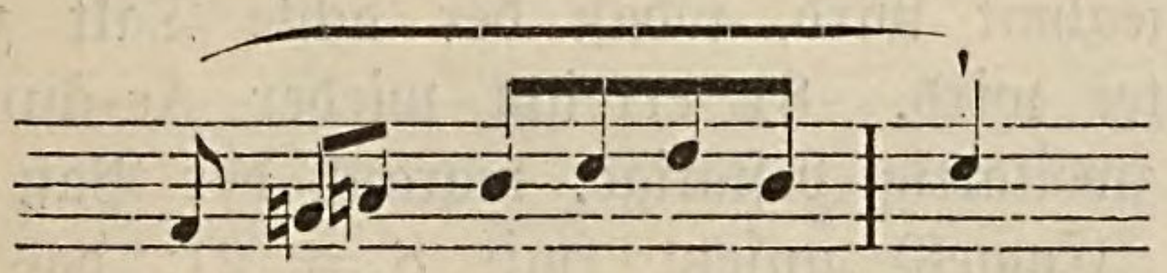
(8) (8a)

In dem Anhange in halben Noten erkennt man leicht den Hauptkontrapunkt der ersten Hälfte des Themas. Ganz

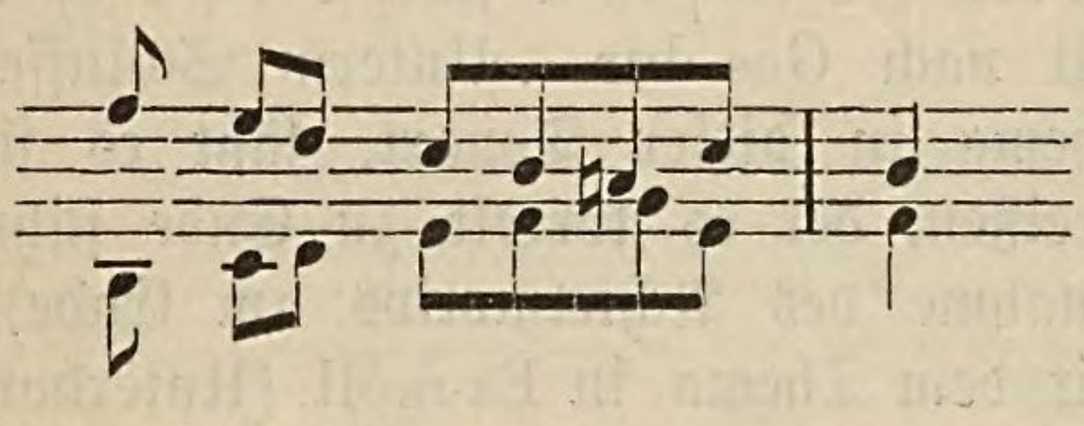
nach Fugenart folgt dann ein achttaktiges Zwischenspiel (ohne Elision), dessen Charakteristikum die graziös auf- und nieder-schwebenden Viertel sind:



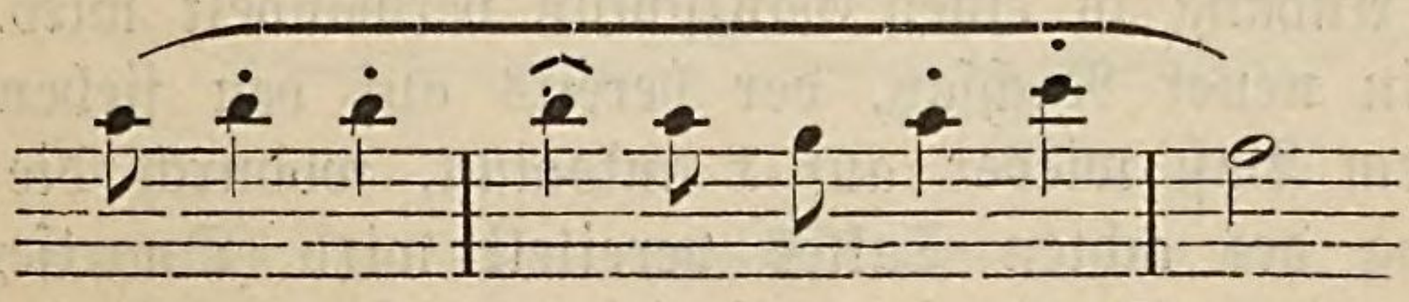
Der daneben sich geltend machende Achtelkontrapunkt ist als Hauptkontrapunkt der zweiten Hälfte des Themas anzusehen und erscheint zuerst genau als Überleitung vom ersten zum zweiten Themaeinsatz (im Alt):



Jetzt, nach dem ersten Zwischenspiel, wird er in der Überleitung mit seiner Umkehrung kombiniert:

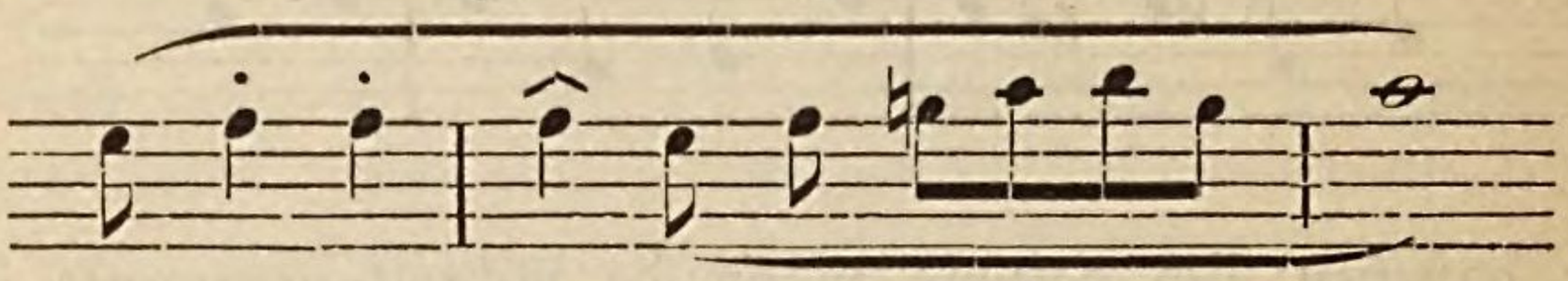


Nun ergreift der Baß das Wort (Dux), während der Sopran mit der zweiten Hälfte des Themas die erste kontra-punktiert; der Schluß des Themas, das im fünften Takte seinen Leitton einbüßt, weil es nach Des-dur modulieren soll, sieht diesmal so aus:



(8)

Auf den achten Takt bringt (mit 8 = 2) der Sopran das Thema in Des-dur (Parallele); bei dem Kontrapunkt achte man diesmal auf das Erscheinen des Achtelmotivs schon zur ersten Hälfte des Themas (um $^2/_4$ verschoben). Der Schluß sieht wieder anders aus und moduliert nach As-dur



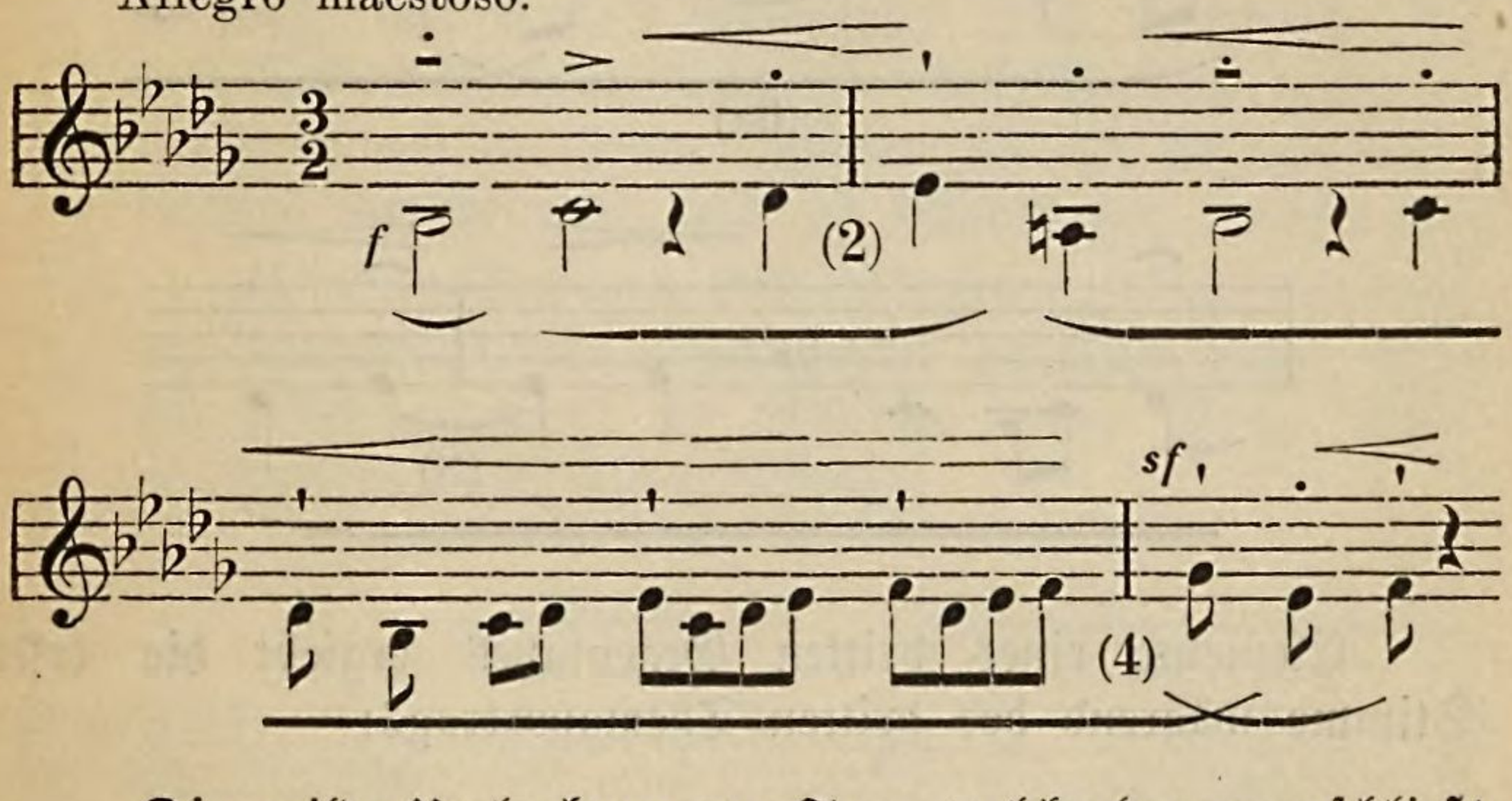
NB. (8)

Hier tritt das Achtelmotiv als Thema selbst auf, was in sofern nicht unbeachtet bleiben darf, als dasselbe nun mehrmals nachgeahmt wird, sodaß der achte Takt zum fünften zurückgedeutet wird. 8a erreicht wieder As-dur, und dies wird noch zweitaktig bestätigt, worauf der Baß das Thema in F-moll (Comes) ansetzt (mit 8 = 2); das Achtelmotiv läuft nun immer aufdringlicher in gerader und Gegenbewegung neben her. Die zweite Hälfte des Themas erscheint aber diesmal statt im Baß im Alt und zwar um eine Stufe nach unten verschoben (es es | es d statt f f | f e) und moduliert über Es-moll nach Ges-dur. Unterm Schlusse beginnt der Alt das Thema in dieser Tonart, läßt es sich aber vom Sopran entreißen, der es korrekt zu Ende führt (mit zweimaliger Annahme des Achtelmotivs am Ende), um sogleich (8 = 2) mit dem Thema in Es-moll (Unterdominante) fortzufahren, und zwar führt er dasselbe zum ersten Male genau übereinstimmend mit dem ersten Vortrage zu Ende. Ihn löst (mit Elision des ersten Taktes) wieder der Alt ab, der das Thema wieder in B-moll bringt und zu Ende führt; nur die letzten Noten sind frei und führen zu einem Halbschlusse auf f^7, der aber durch zwei Takte Anhang in einen Ganzschluß verwandelt wird. Daran setzt ein neuer Nachsatz, der bereits auf den siebenten Takt mit dem Baß wieder auf f ankommt, wodurch die Schlußwirkung des achten Taktes vereitelt wird (Quartsextakkord); es folgt daher noch ein dreigliedriger Satz (drei Takttriolen,

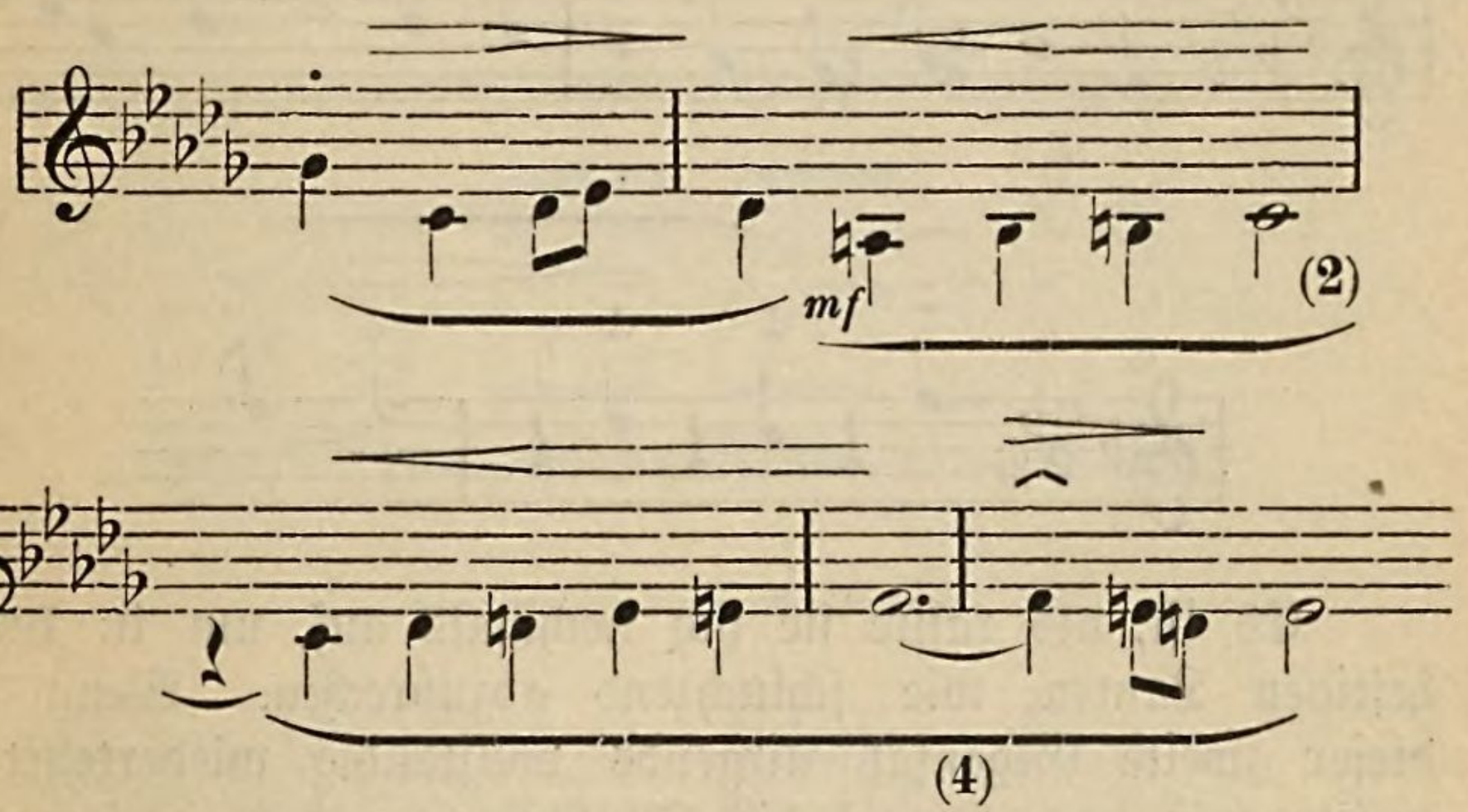
die erste noch über Orgelpunkt auf f), die das ganze Stück breit und wirkungsvoll abschließen.

Die (vierstimmige) Fuge ist von herrischem, gewaltsamem Wesen. Urmächtig drängt sie vom Grundtone zunächst zur Quarte mit erneutem heftigerem Ansturm aber bis zur Sexte empor, um jach auf der Quinte abzubrechen:

Allegro maestoso.

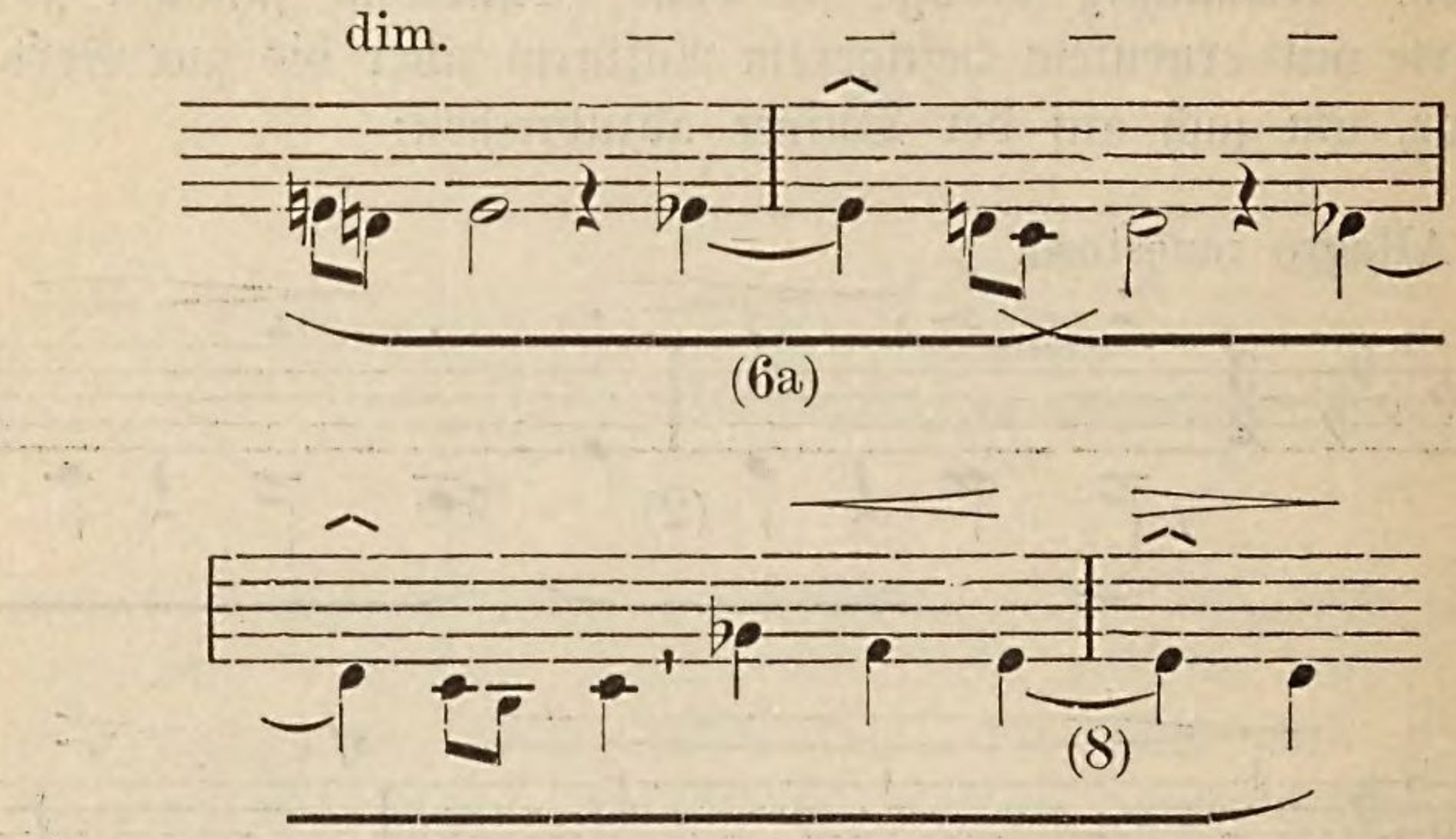


Die milde Umlenkung zur Terz, welche daran anschließt, gehört bereits dem Gegensatze an, dessen Charakter durchaus ein weicherer ist:

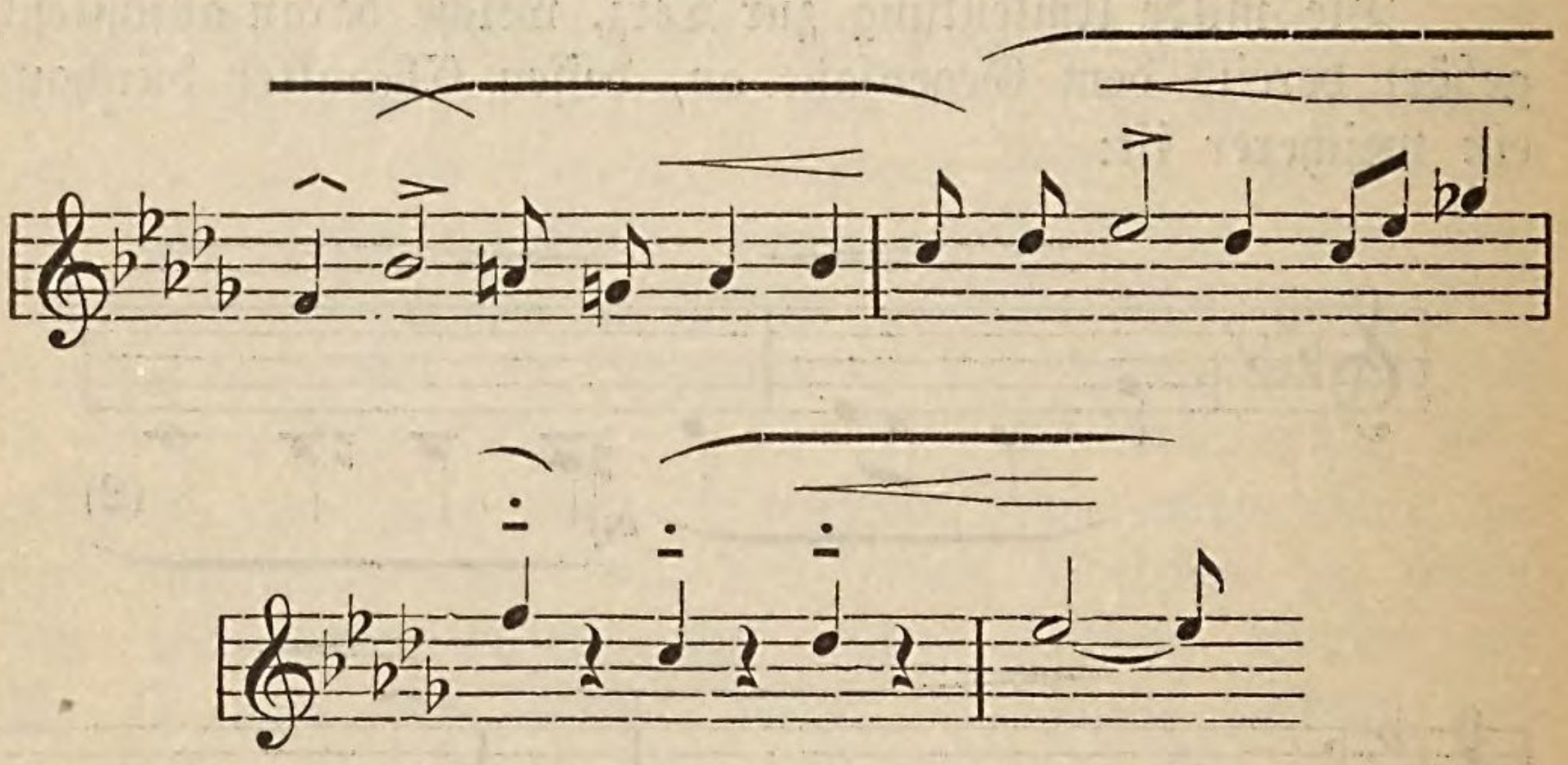


Er begleitet das Thema gleichsam nur noch mit finsterem Grollen, während jenes im hellen Zorn auffährt; das

Schlußmotiv dieses Hauptgegensatzes senkt sich wie resigniert in dem Zwischenspiele vor dem dritten Stimmeneinsatz stufenweise herab:



Elemente eines dritten Gegensatzes ergiebt die erste Stimme während des dritten Themavortrags:

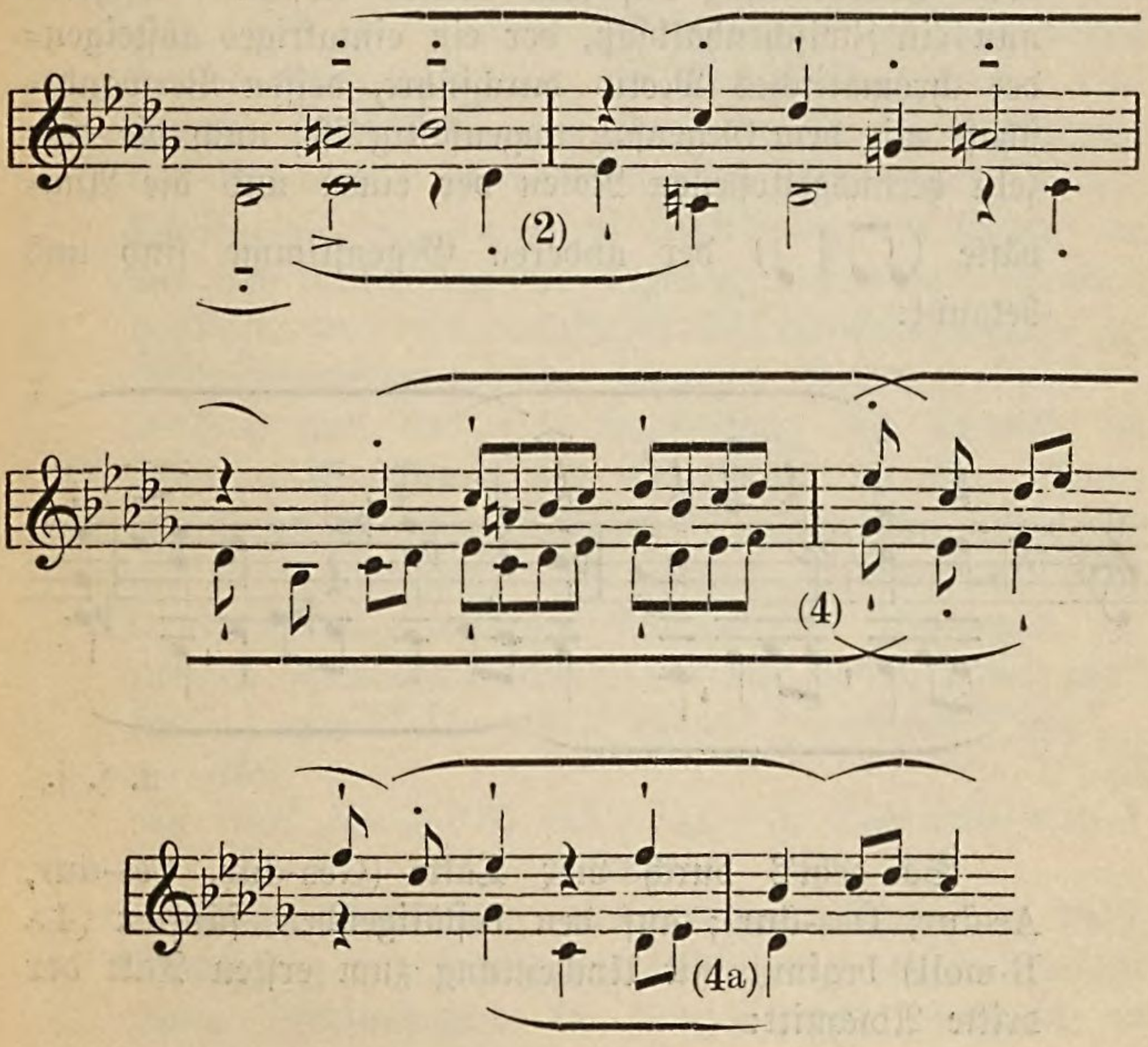


Es ist, als raffte sie sich nochmals auf, um in kurzen, heftigen Lauten wie schluchzend abzubrechen. Wenn auch dieser zweite Gegensatz nirgends vollständig wiederkehrt, so treffen wir doch sowohl die Synkopierung des zweiten und dritten Viertels mit dem folgenden Achtelanlauf, als auch die schluchzenden Viertel an vielen Stellen der Fuge wieder.

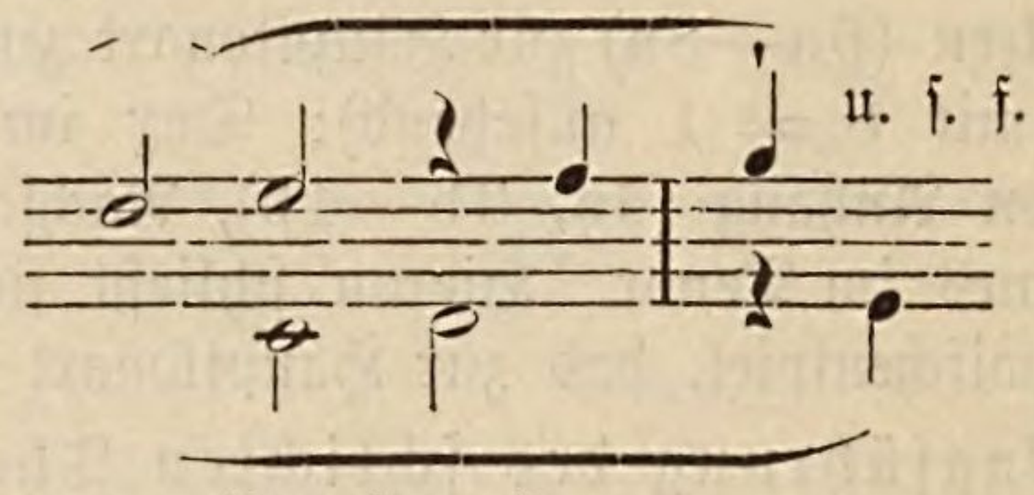
Die Fuge teilt sich ungezwungen in fünf leicht erkennbare Abschnitte:

I. Durchführung des schlichten Themas in der gewöhnlichen Weise als Dux und Comes in Begleitung der aufgewiesenen Kontrapunkte. 1. Satz: Dux im Alt, Comes im Sopran, darnach ein Anhang von 3 Takten (6a—8a) zur Haupttonart zurückführend. 2. Satz (mit 8 = 1 ansetzend): Dux im Baß, mit drei Takten Anhang (4a, 3b—4b), Nachsatz (mit 4b = 5) Comes im Tenor. Hieran schließt sich ein achttaktiges Zwischenspiel, das zur Haupttonart zurückführt.

II. Engführung des schlichten Themas (ohne den Gegensatz) und zwar zuerst zwischen Tenor und Alt (Baß pausiert) im Abstande einer halben Note im Intervall der Ober-Septime:

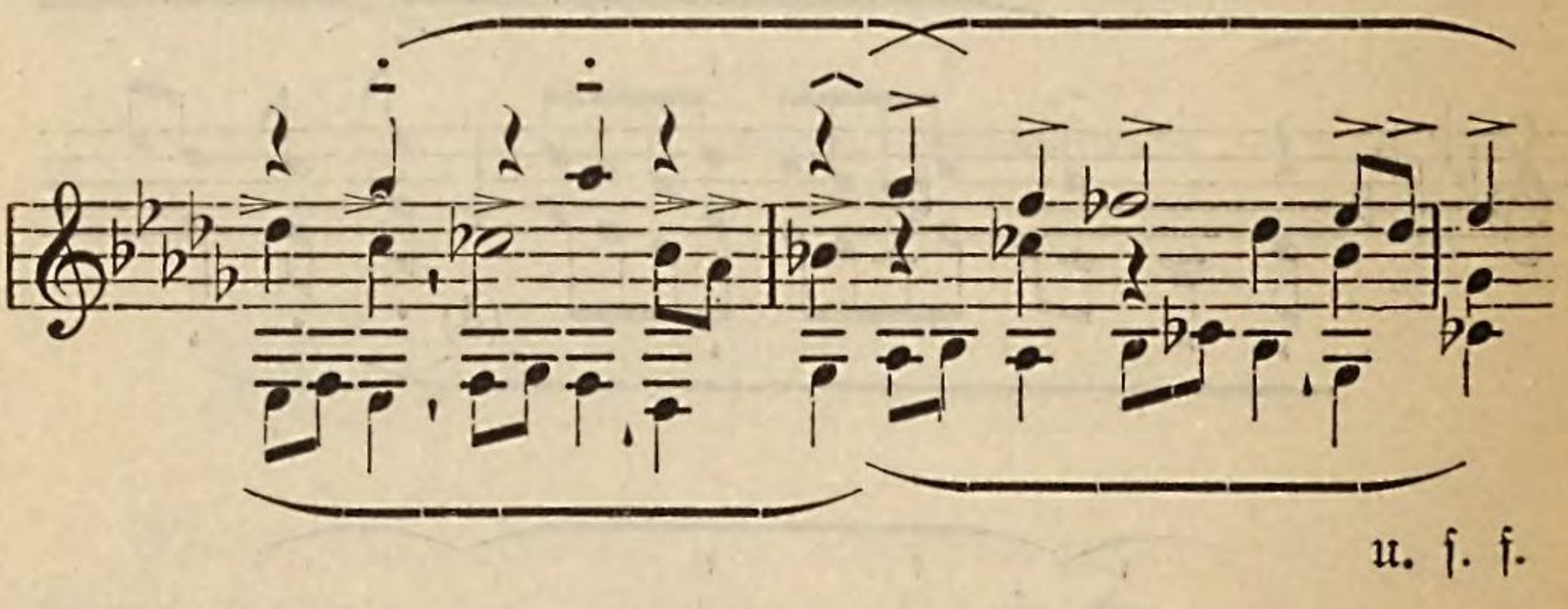


sodann nach einer Triole von 𝔈 Takten (1 Takt $^3/_1$), die den Schluß nach Des-dur verschiebt (4b), mit 4b = 5 ansetzend zwischen Sopran und Baß in Des-dur in gleichem Zeitabstand und Tonintervall aber mit versetzten Stimmen:



(8va bassa)

ebenfalls mit eintaktigem Anhang (Umwandlung des Halbschlusses in einen Ganzschluß [8a]). Als höchst geistvolle Vorbereitung auf dem dritten Abschnitt erscheint nun ein Zwischenhalbsatz, der ein eintaktiges absteigendes chromatisches Motiv durchführt, dessen Verwandtschaft mit dem Gegensatz augenfällig ist; auch die einzeln herausgestoßenen Noten der einen und die Anapäste (♪♪ | ♩) der anderen Gegenstimme sind uns bekannt:

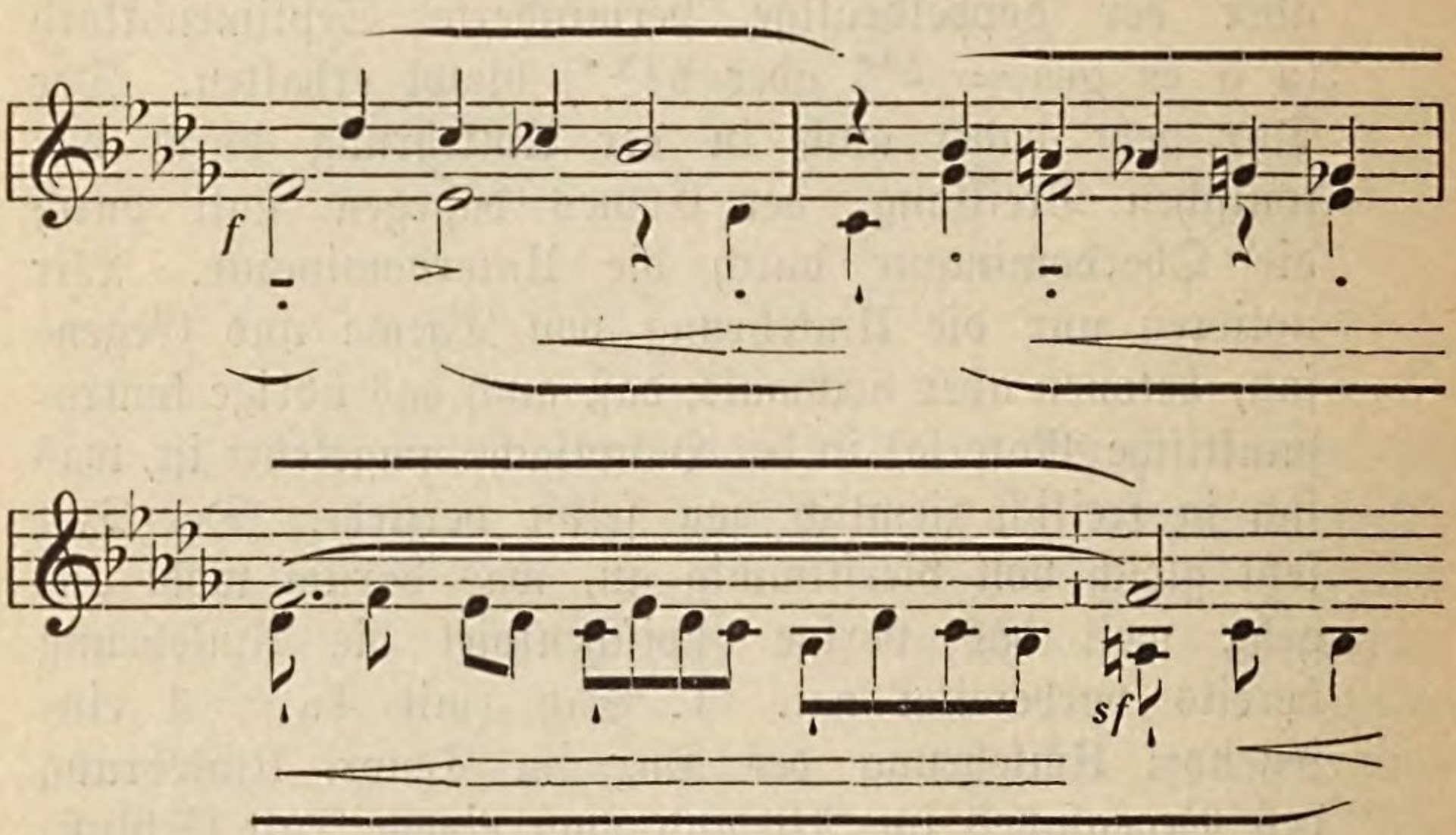


u. s. f.

So geht's durch vier Takte (Ges-dur, Ces-dur, As-dur, Des-dur); auf den bestätigenden fünften (4a B-moll) beginnt mit Umdeutung zum ersten Takt der dritte Abschnitt:

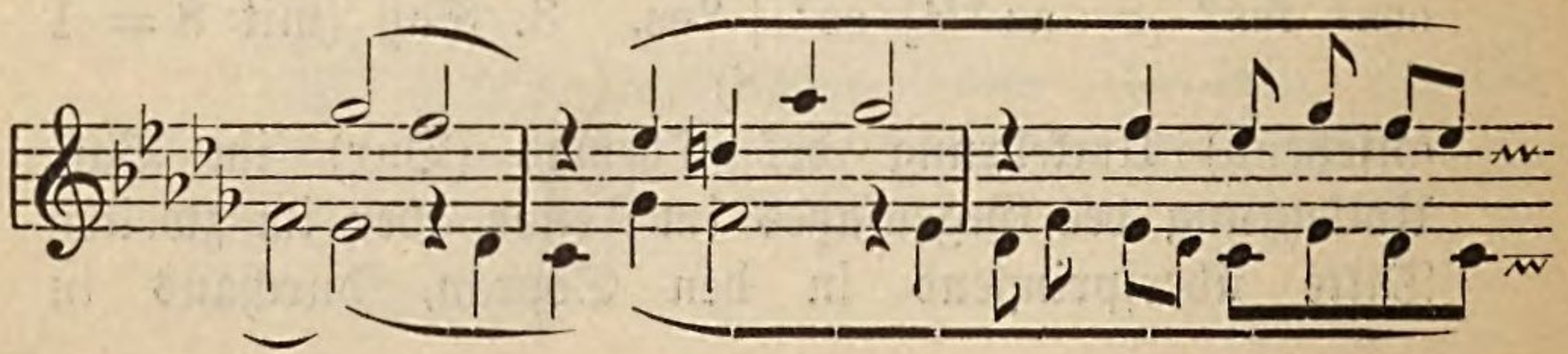
III. Durchführung der Umkehrung des Themas, Gegensatzes und der Nebenkontrapunkte, eine richtige inversione della fuga! Bach wählt diejenige Form der Umkehrung, welche den tonischen Dreiklang erhält, indem sie Grundton und Quint vertauscht und die Terz beläßt; bekanntlich (s. meinen „Kontrapunkt" S. 168) vertauschen dabei die Dominanten ihre Rollen, aber der doppeldeutige verminderte Septimenakkord (a c es ges = $f^{9>}$ oder $\flat^{IX<}$) bleibt erhalten. Der Dux geht daher auch in der Umkehrung durch den tonischen Dreiklang, der Comes dagegen statt durch die Oberdominante durch die Unterdominante. Wir notieren nur die Umkehrung von Thema und Gegensatz, betonen aber nochmals, daß auch das übrige kontrapunktische Material in der Hauptsache umgekehrt ist, was sich ja freilich ziemlich von selbst versteht. Der Teil setzt gleich voll vierstimmig an, was darum wohl angeht, weil das vorige Zwischenspiel die Umkehrung bereits vorbereitet hat. 1. Satz (mit 4a = 1 einsetzend): Umkehrung des Dux im Tenor, Umkehrung des Gegensatzes im Alt und nach einem Takt Schlußbestätigung (mit 4a = 5) Umkehrung des Comes im Alt und Umkehrung des Gegensatzes im Tenor (Sopran pausiert), mit drei eintaktigen Schlußbestätigungen (bez. Schlußverschiebungen in Es-moll, B-moll, Des-dur). 2. Satz (mit 8c = 1) Umkehrung des Themas im Sopran, Umkehrung des Gegensatzes im Alt, Thema anfangend mit des (Dux in Ges-dur) aber einsetzend mit des+ und zuerst nach B-moll (Haupttonart) schillernd, Nachsatz frei, den fünften Takt elidierend, zur zweiten Unterdominante (As-moll) modulierend: ges+ des^7 | ges$^{1<}$ [= es^7] ^{0}es as^{VII} [= fes^6] ges^7 | ces+ fes^6 [= as^{VII}] es^7 | ^{0}es. 3. Satz (mit 8 = 1 ansetzend) Umkehrung des Themas (Dux) im Baß, Umkehrung des Gegensatzes im Tenor, aber im zweiten Takte überspringend in den Sopran, durchaus in

As-moll stehend, welche Tonart auch die erste Schluß-wiederholung bestätigt (4a), während die zweite (4b) nach Des-dur schiebt (es$^{\text{III}<}$ = as^{7}); der frei gebildete Nachsatz findet den Heimweg nach B-moll (8. Takt) über Es-moll (6. Takt) durch die Harmonie des^{7} $\overset{1}{\cdot}{}^{<}$ [= b$^{9>}$] ^{0}b $^{\text{VII}}$ f^{7} ^{0}f. Die Umkehrung von Thema und Gegensatz sieht so aus:



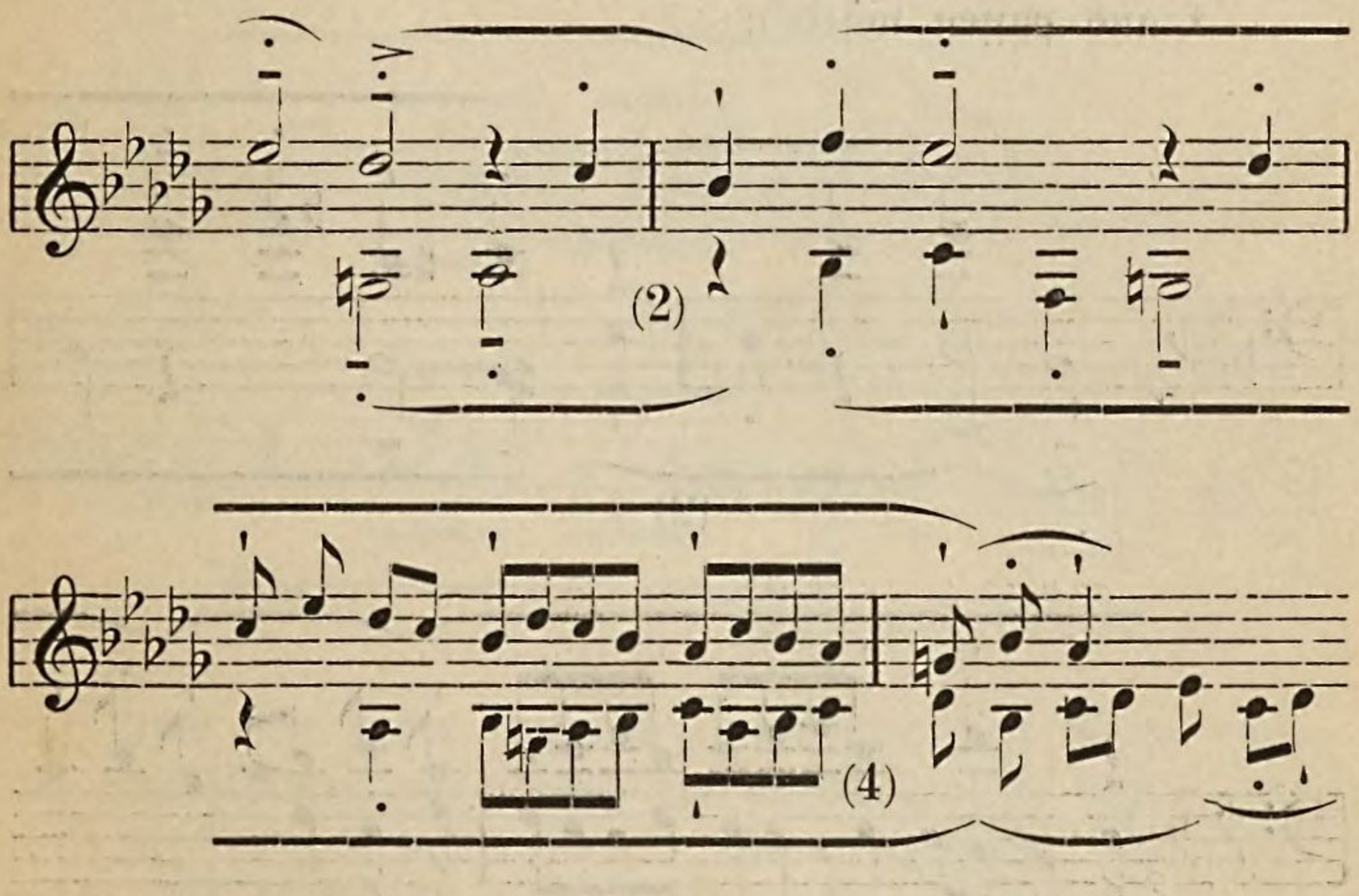
Der Charakter heftigen Auffahrens ist hier freilich verwischt; dafür scheint aber der Grimm sich zu vertiefen.

IV. Engführung des umgekehrten Themas. Dieselbe ist ebenso angelegt wie die des schlichten Themas d. h. im Zeitabstand einer halben Note und im Intervall der Unterseptime (bez. Obernone). Der Gegensatz fehlt auch hier, tritt aber wie zur Entschädigung in dem verkürzten Nachsatz auf und zwar in seiner ursprünglichen Richtung (aufwärts). 1. Satz: Umkehrung des Dux im Tenor, Umkehrung des Themas in der Obernone (mit ges beginnend) im Sopran:



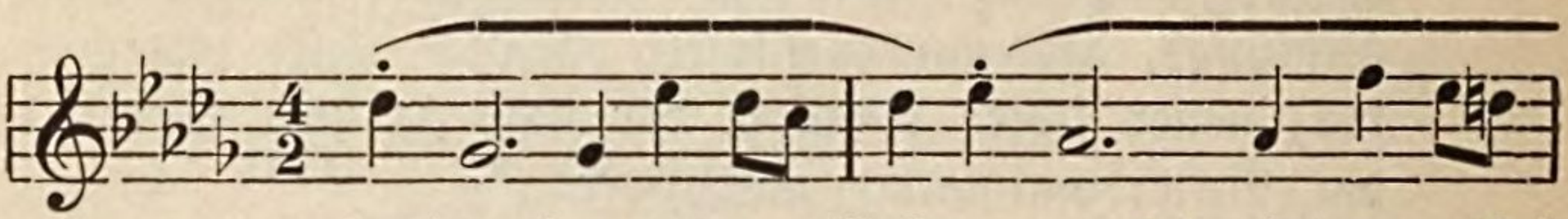
Nachsatz (5. Takt elidiert) frei, im 7.—8. Takt der chromatische Gegensatz. 2. Satz (mit 8 = 1 ansetzend) Umkehrung des Dux in F-moll (mit c beginnend) im Alt, Umkehrung des Themas (mit des beginnend) im Baß. Anhang: eintaktige Bestätigung des F-moll-Schlusses, alsdann verkürzter (den 5. Takt elidierender) neuer freier Nachsatz, der nach As-dur (Parallele der Unterdominante) moduliert (^{0}c | f$^{\text{VII}}$ [= es^{7}] as^{+} des^{6} | es^{7}). Dieser Halbschluß führt uns in den

V. Teil: Engführung der schlichten Themas mit seiner Umkehrung. Der erste Satz bringt (mit 8 = 1) den umgekehrten Dux in As-dur (aber mit es^{7} für die Anfangsnote es) und das rechte Thema mit g beginnend (also wie es zum rechten Dux in As-dur passen würde). Anklänge der Gegensätze finden sich Takt 3 und 4 (im ersteren die abgesetzten Viertel, im letzteren der chromatische Hauptgegensatz). Die Kombination ist:

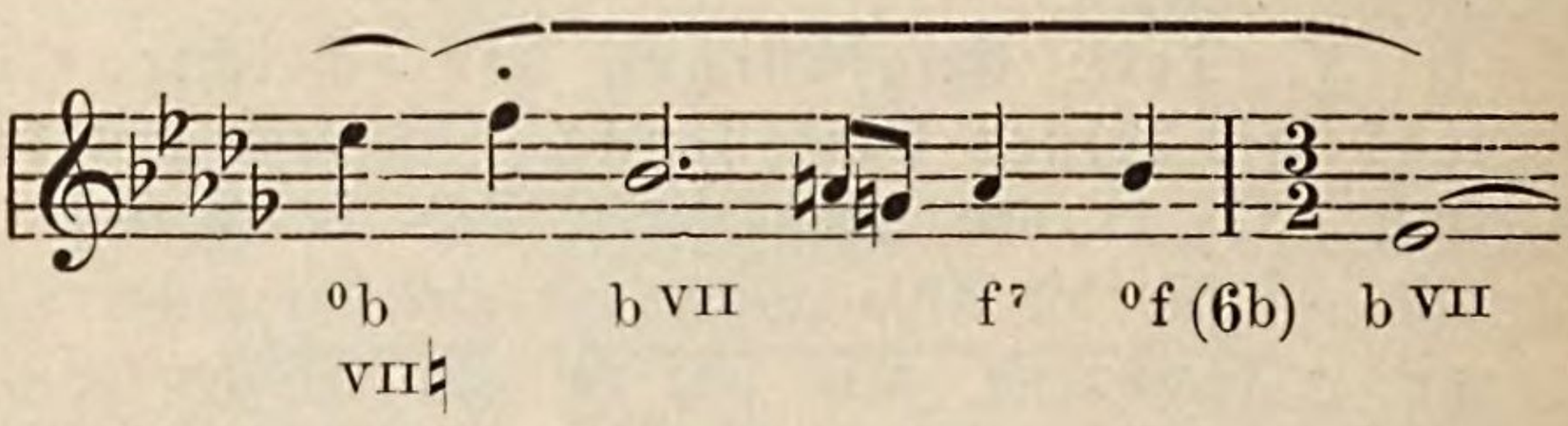


Der Schluß in As-dur wird eintaktig bestätigt, aber durch mixolydische Umbiegung im Baß (g♭)

vereitelt; der Nachsatz ist ein freies Zwischenspiel, das drei Anläufe zum 6. Takt nimmt und zwar mit einem aus der Taktart heraustretenden Motiv (drei Takte $^4/_2$ Takt):



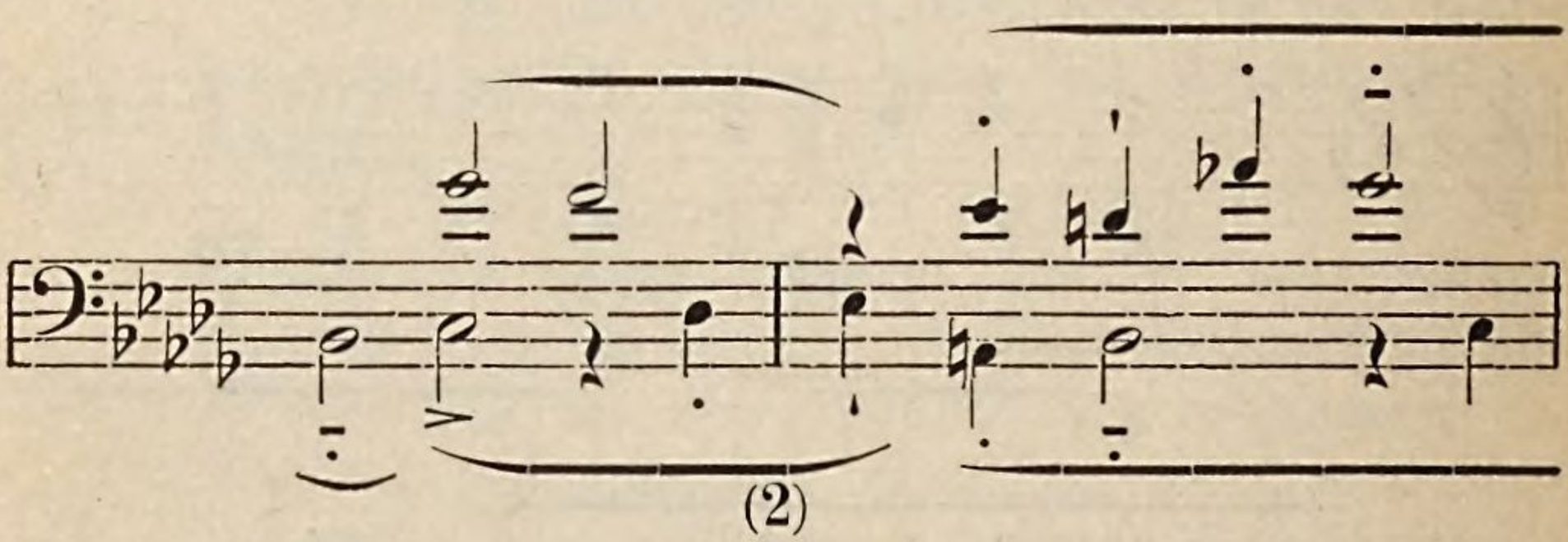
des$^+$ges^6 as^7 (6) des$_6$ ∴ < [= b$^7_{10>9>8}$) (6a)



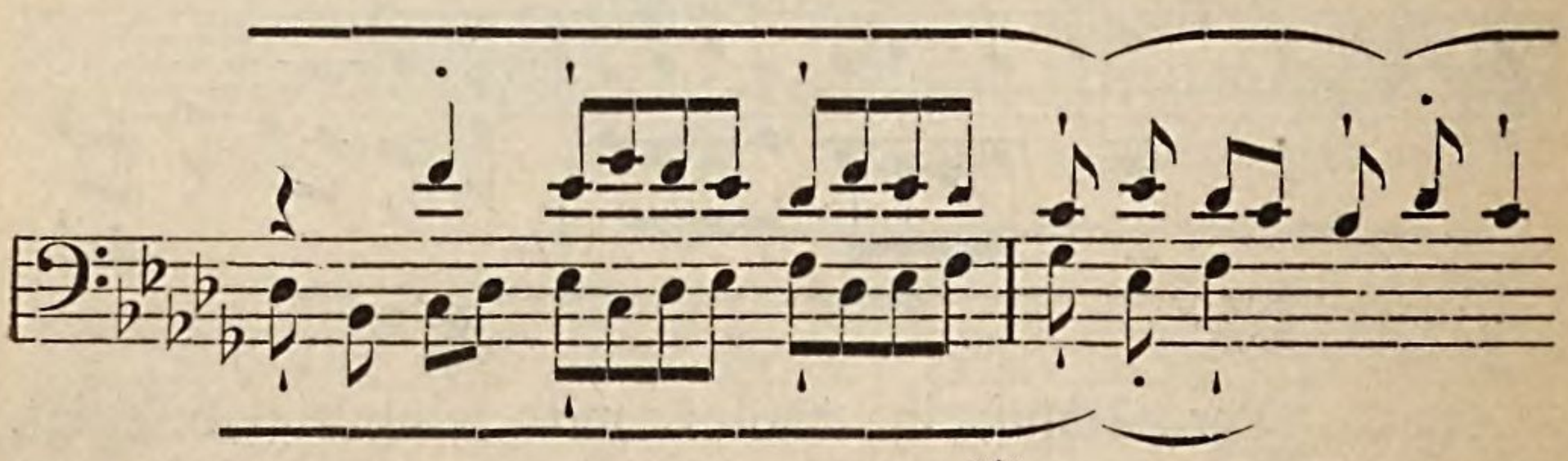
^{0}b b VII f^7 ^{0}f (6b) b VII

VII♮

und dann regulär in die Haupttonart zurückmündet. Der 2. Satz (mit 8 = 1 ansetzend) bringt im Baß den Dux in seiner Originalgestalt und im Alt die Umkehrung von ges aus (wie sie zur Umkehrung von f aus passen würde):

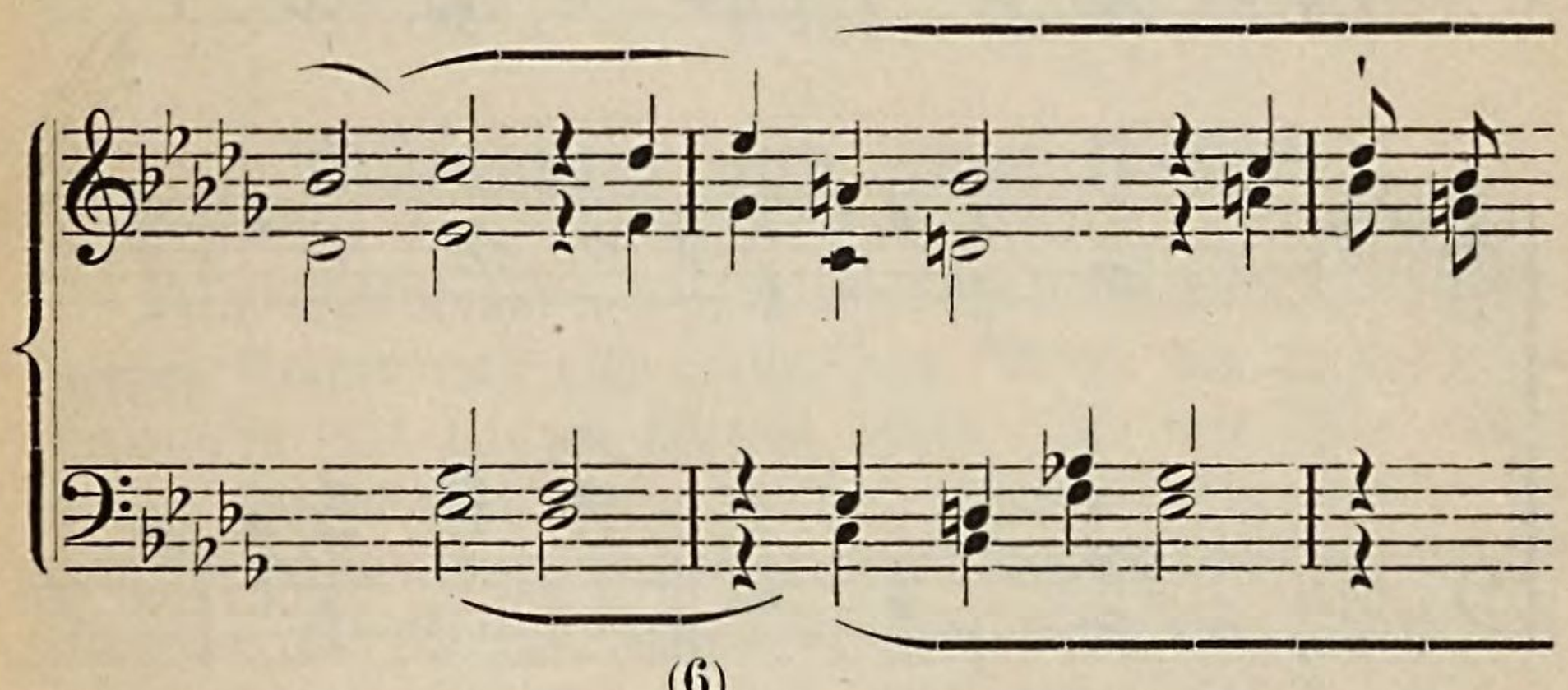


(2)

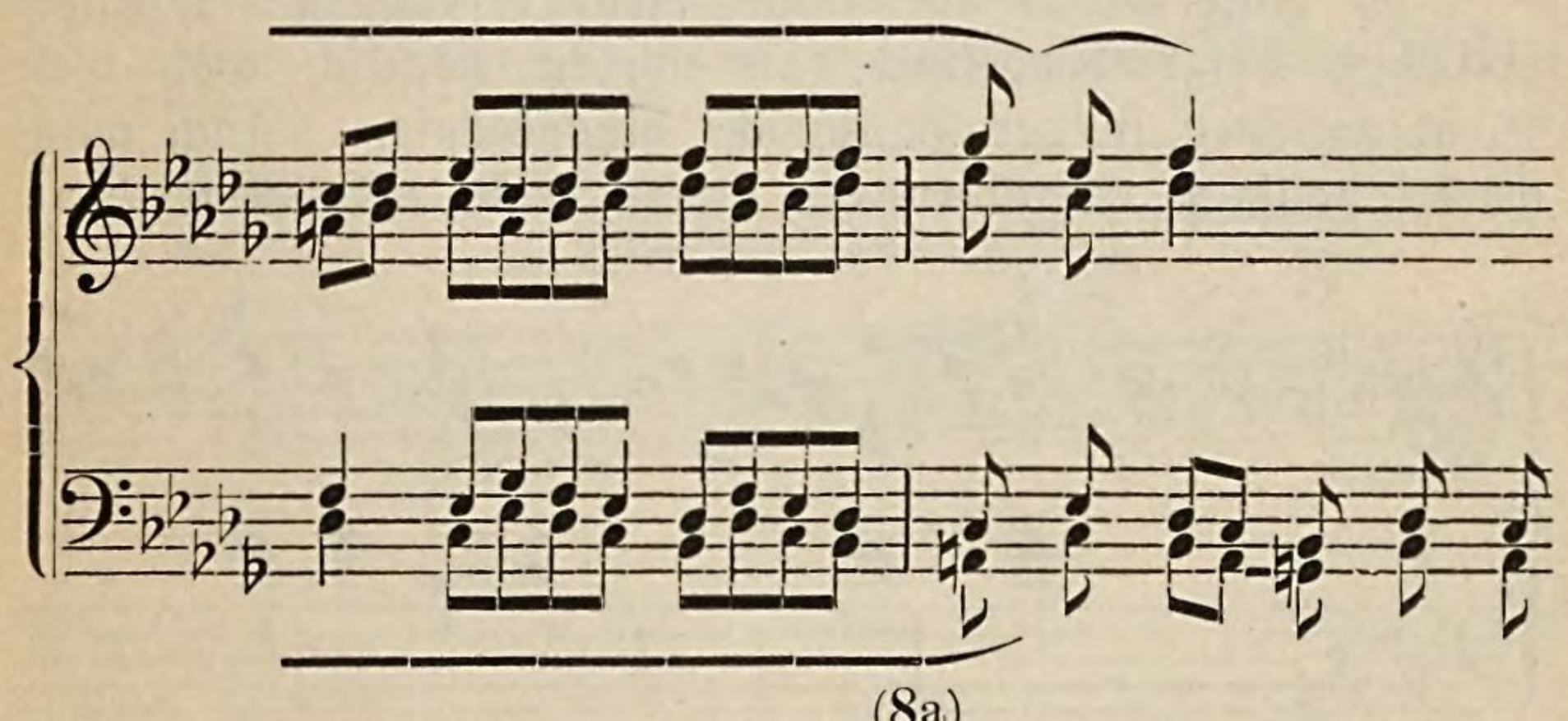


(4)

Der Nachsatz ist frei und vollständig und setzt die Haupttonart umständlich fest; der Baß macht aber zuletzt eine Trugfortschreitung (ges statt b), sodaß ein neuer Nachsatz nötig wird; dieser bringt (mit 8 = 5) die letzte Kombination, eine Engführung des Dux (Sopran) mit der Umkehrung des Themas (Tenor) aber beide mit Terzen- bez. Sextenverdoppelung durch die restierenden Stimmen:



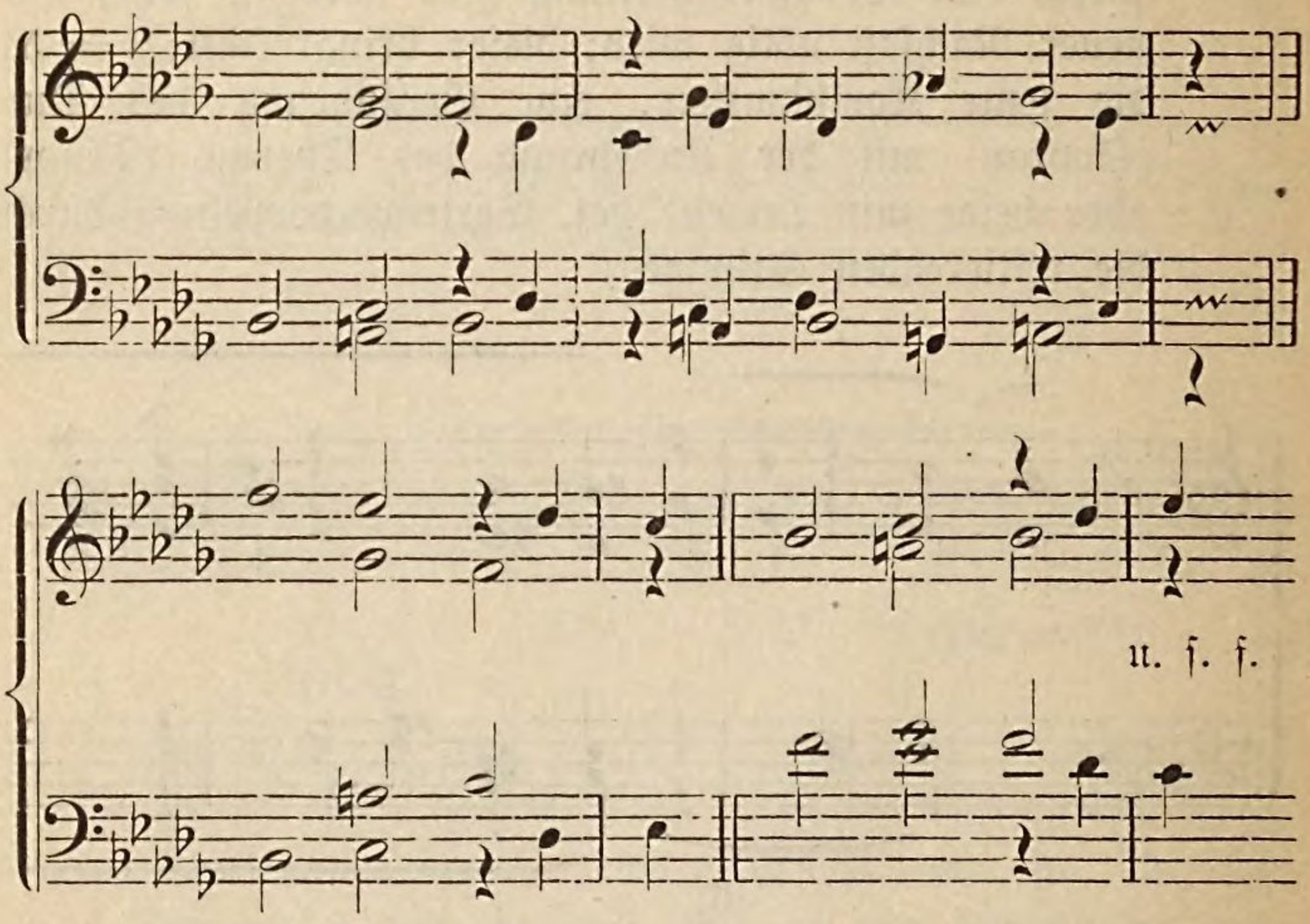
(6)



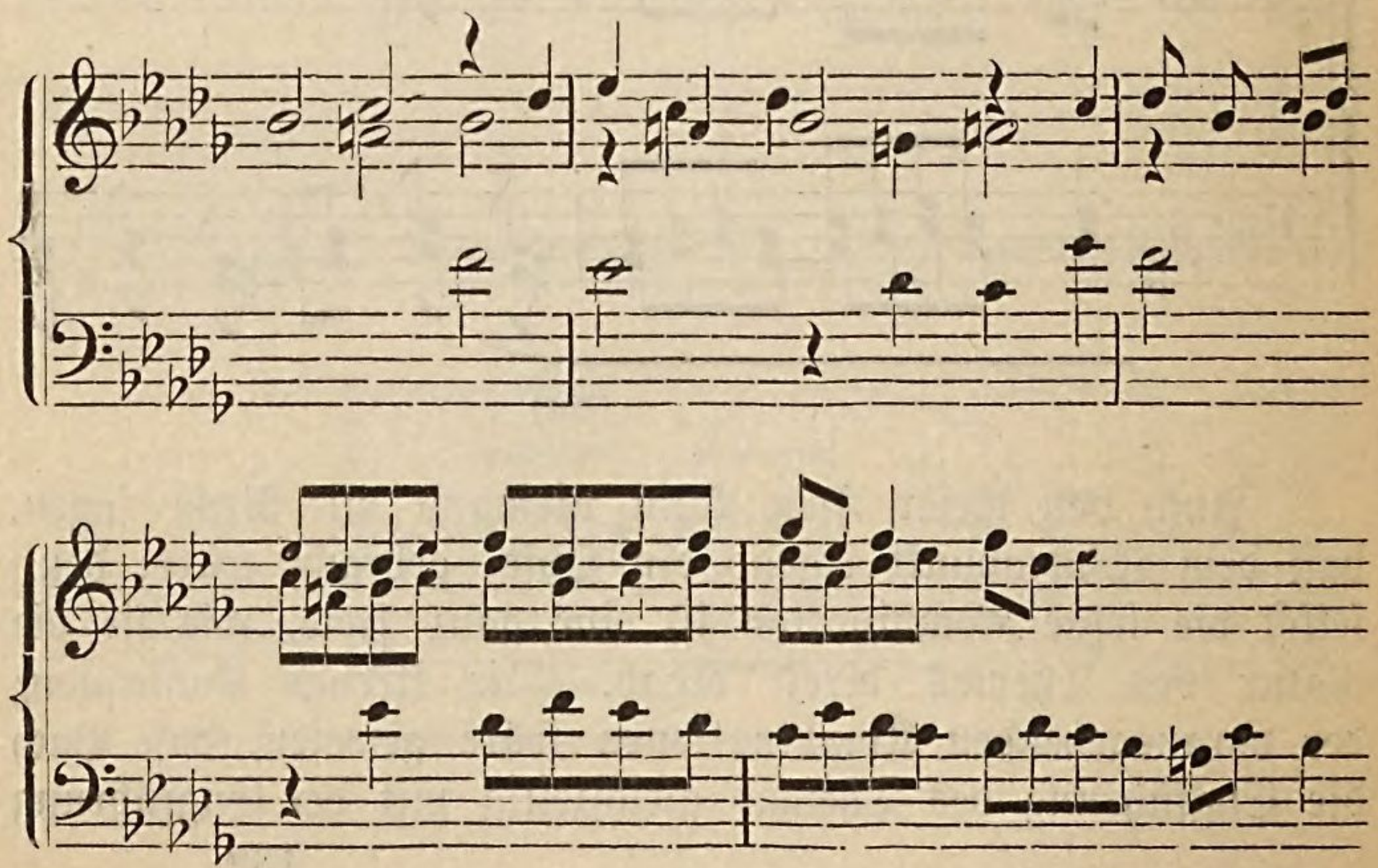
(8a)

Auch von dieser Fuge kann niemand mit Recht sagen, daß dem Kontrapunkt irgend ein Opfer gebracht wäre; denn selbst die letzte Kombination ist eine ganz freie, wie sie die Natur des Themas direkt ergab. Die strenge Konsequenz der vorausgehenden Kombinationen wäre gewesen, daß Bach die Engführung des Themas gleichzeitig mit der Engführung

der Umkehrung gebracht hätte, was sehr wohl möglich war, und zwar in gar mancherlei Stimmversetzungen:



Er hätte damit aber nicht mehr erreicht als mit der einfachen Terzverdoppelung, auf welche nämlich auch diese Kombinationen in der Hauptsache hinauslaufen. Auch mancherlei dreifache Engführungen waren leicht möglich z. B.:



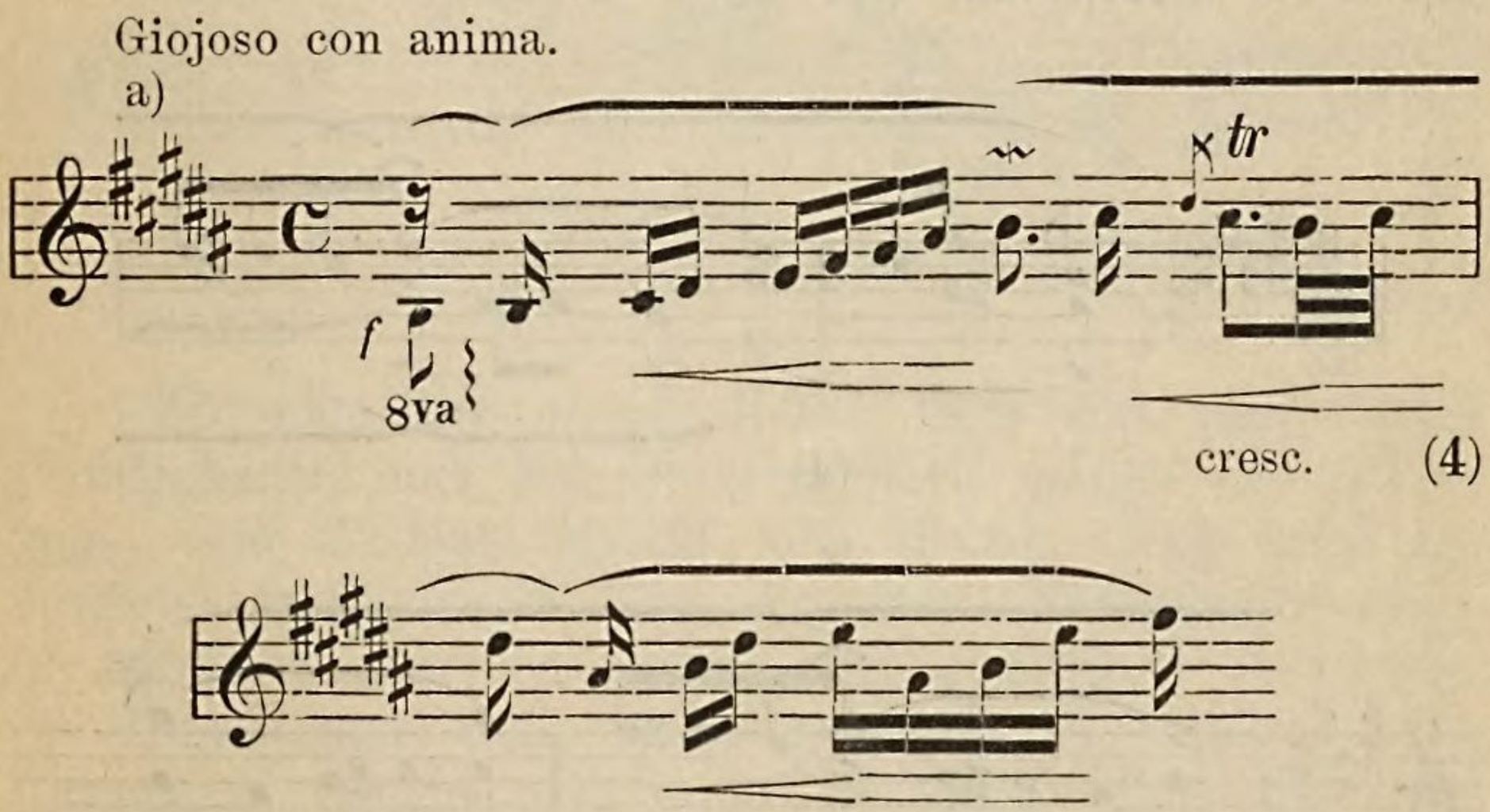
u. s. w., u. s. w. Daß Bach auf alle diese unter den gegebenen Verhältnissen naheliegenden Kombinationen verzichtete und nur nahm, was ihm in den Aufbau des Werkes paßte, zeigt wieder die weise Selbstbeschränkung des Meisters!

II. 23.

Präludium und Fuge H-dur.

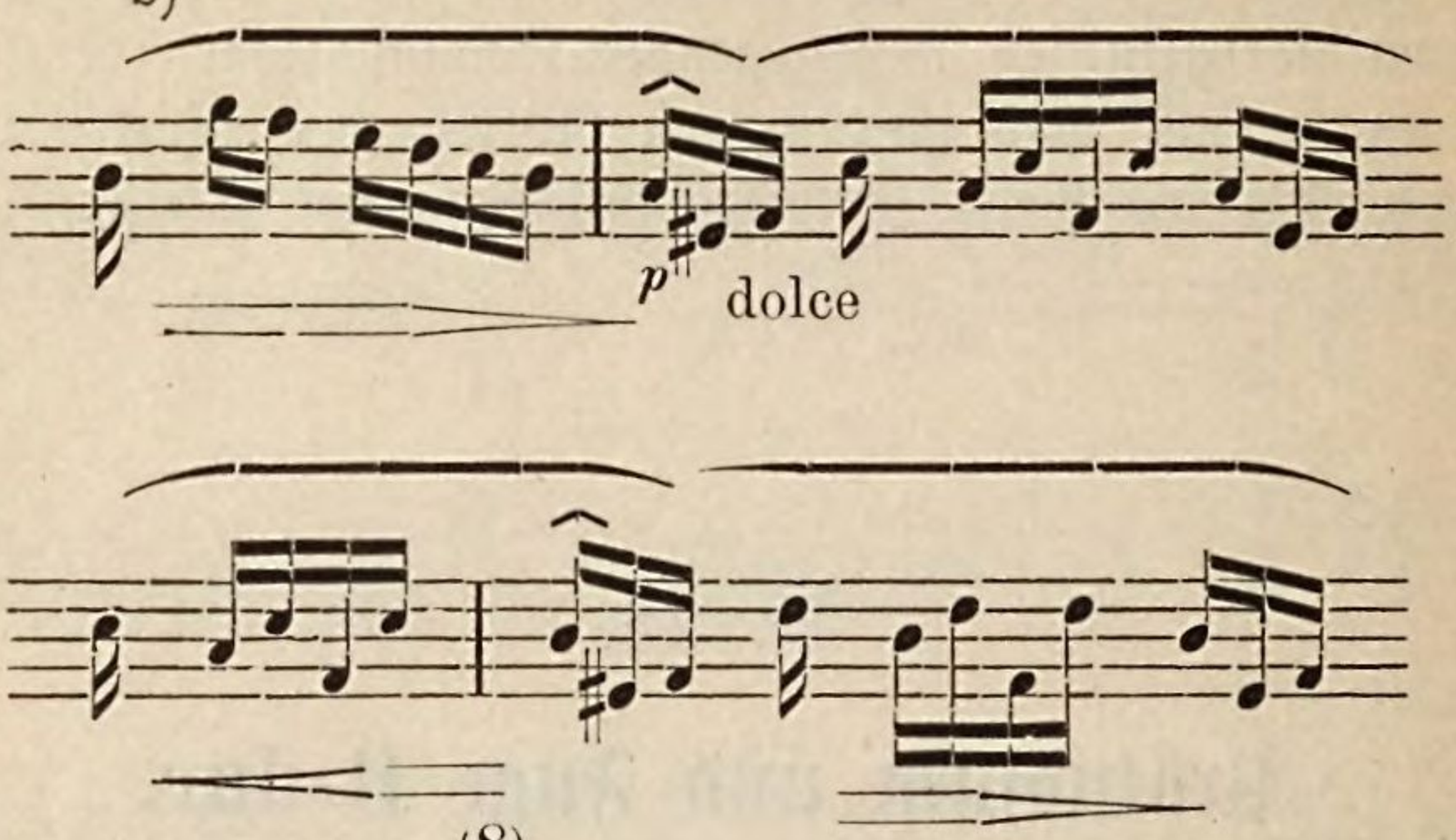
Ein Präludium von ganz besonderer Wärme, voll jugendfrischen Feuers, und eine Doppelfuge, die zu den großartigsten Nummern des ganzen Werkes gehört und vor allen etwas voraus hat, nämlich einen weichen, elegischen Zug, der in der zweiten Hälfte mehr und mehr zur Geltung kommt und sie wie eine Art Epilog erscheinen läßt (etwa wie Schumanns: „Der Dichter spricht"), sodaß man fast bedauert, daß sie nicht die allerletzte Nummer des zweiten Teils ist.

Das Präludium nimmt zunächst einen kühnen Anlauf:



um sodann ähnlich wie das Fis-dur-Präludium des zweiten Teils in sinniger Betrachtung zu verweilen:

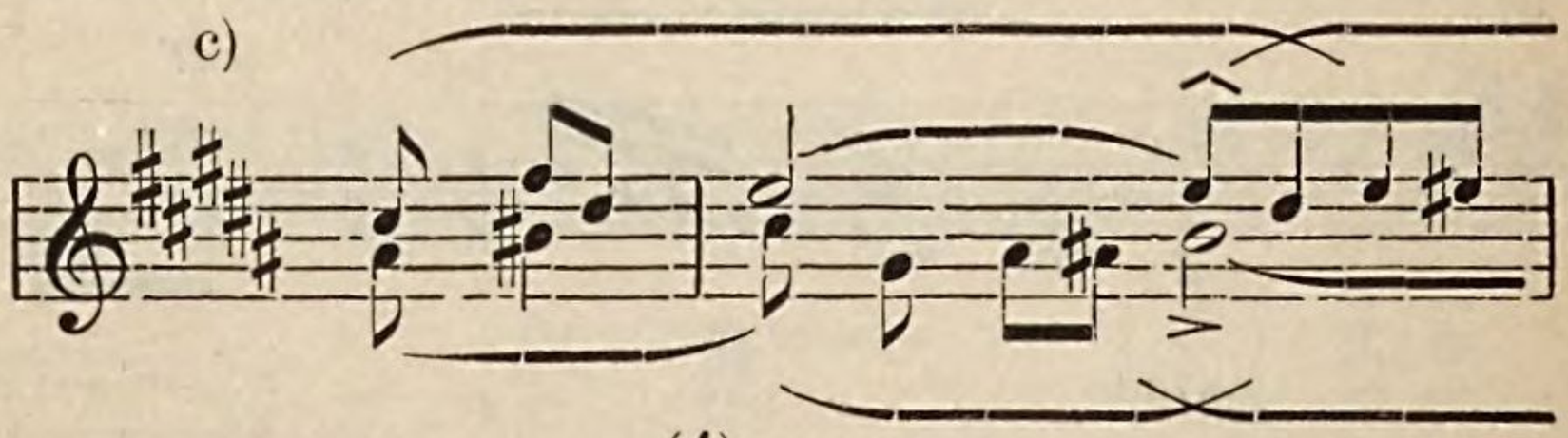
b)



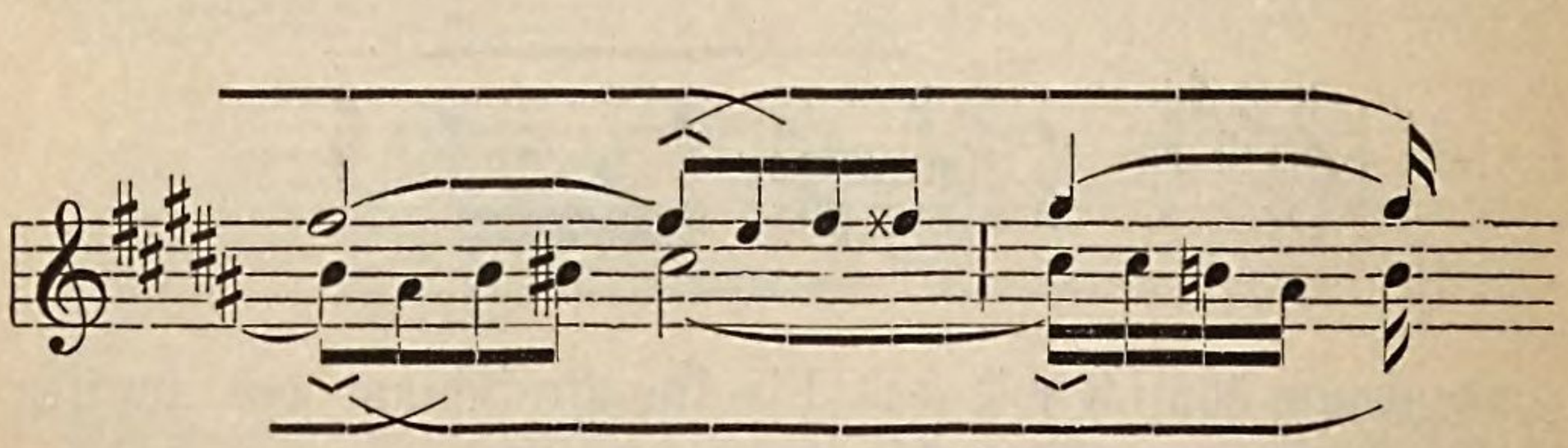
(8)

Dieser Satz enthält zunächst zwei gesteigerte wiederholte Nachsätze (Schluß vom Grundton auf die Terz bzw. Quinte der Tonika hinaufgerückt). Ein zweiter Satz, motivisch dem ersten verwandt, aber die Skalen und Akkordfigurationen freier mischend (Unterstimmen fortgesetzt meist in ruhiger Achtelbewegung von akkordischer Form) moduliert zur Dominante (Fis-dur), ein dritter (die erste Gruppe elidierender) verlegt die Sechzehntelbewegung in die Unterstimme und gesellt der Oberstimme eine dritte Stimme:

c)



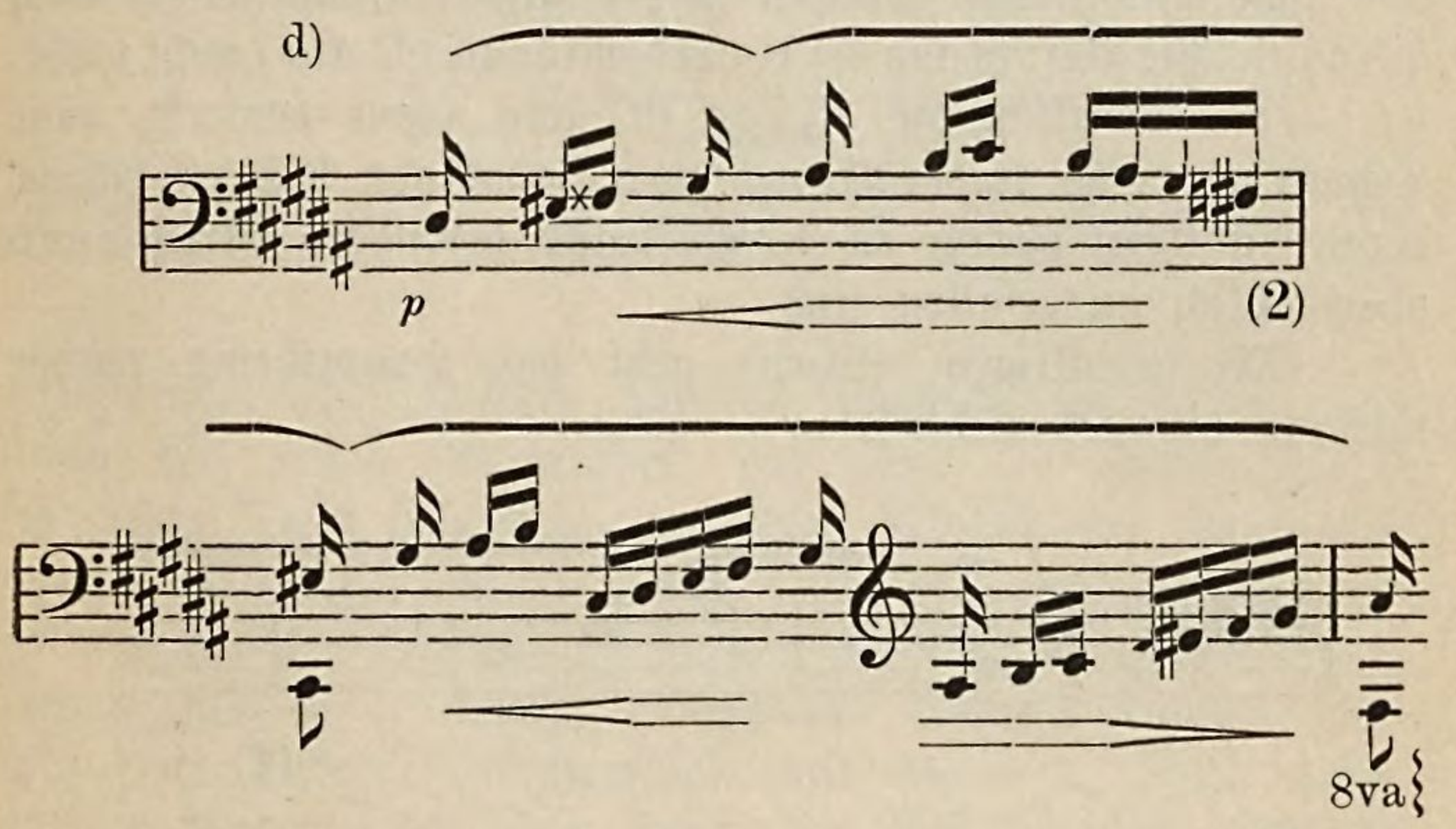
(4)



(8)

Derselbe giebt gleichsam die Modulation zur Dominante wieder auf (fis^{6} [= cis$^{\text{VII}}_{\text{III}}$<] gis^{7} | ^{0}gis [= e^{6}] fis^{7} h+), (4) als besänne er sich eines bessern, nämlich der Modulation zur Parallele, die aber erst glückt, nachdem noch einmal über Fis-dur nach Cis-moll gegangen (cis^{7} | fis^{+} [= cis$^{\text{VII}}_{\text{III}}$<] ^{0}gis .. dis^{7} | ^{0}dis). Ein neuer (wieder nur zweistimmiger) Nachsatz bestätigt die Tonart.

Wieder anders sieht der nächste Satz aus, der zur Haupttonart hinablenkt und bis auf die bassierenden Achtel der Gruppenschwerpunkte (2., 4., 6., 8. Takt) durchaus einstimmig gehalten ist:

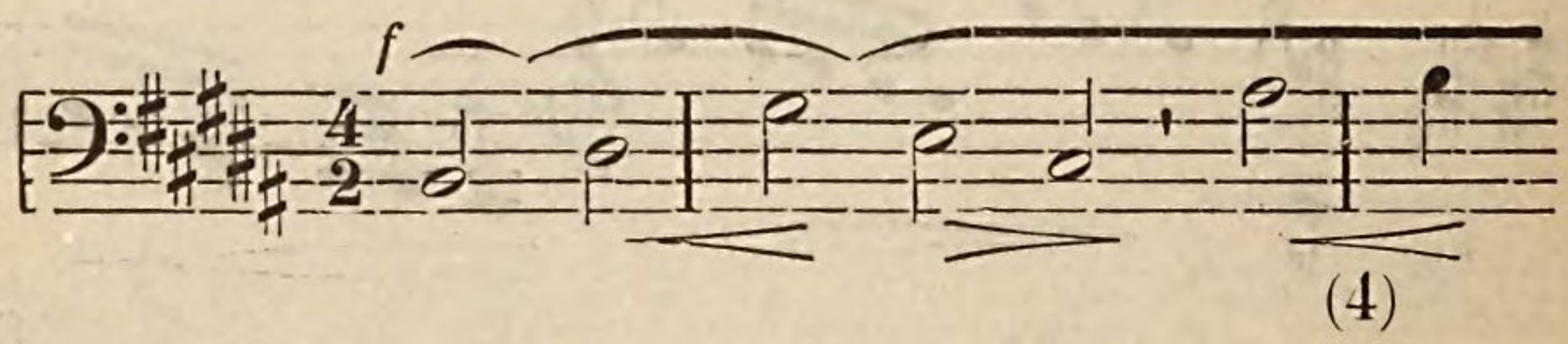


Der achte Takt erreicht E-dur, wird aber zum vierten zurückgedeutet, und der etwas verstärkt gesetzte (2—3stimmige) neue Nachsatz schließt nach H-dur. Nun folgt ein durchaus dreistimmiger Satz, der dem ersten dreistimmigen (c) verwandt, aber doch wieder ganz abweichend ausgestaltet ist (Unterstimme Akkordfiguration in Sechzehnteln, Oberstimmen in Achteln, aber zum Teil durch Vorhalte verziert) und mit Wiederholung der zweiten Gruppe (3a—4a) zum Halbschluß in Dis-moll führt (h+ | h^{6} cis^{7}, .. | fis .. h^{7}<, (2) (4)

h^{+} | $\not{e}^{6}_{1<}$ [= $gis^{VII}_{III<}$] dis^{7}, .. | ^{0}dis, .. $^{III<}_{V<}$ [= eis^{7}] |
(4a) (6) (8)
ais^{+}). Hieran schließt eine Reproduktion des einstimmigen Satzes (d) mit Rückmodulation nach H-dur (ais^{7} | .. .. |
(4)
^{0}ais [= $cis^{VII}_{III<}$] gis^{7} | ^{0}gis [= e^{6}] fis^{7} | h^{+}), weiter ein
(8)
neuer Satz mit den Motiven des Nachsatzes der ersten Periode (b), der nach H-moll geht und darin einen weiblichen Halbschluß macht ($fis^{6>5}_{4\ 3}$); nun erst erscheint der Anfangsgedanke (a) wieder (im Baß). Der Rest, zwei achttaktige Sätze mit einer viertaktigen Bestätigung, bringt nun nichts neues mehr, sondern ist im Charakter des ersten Anlaufs und des aus ihm entwickelten zweiten Satzes gehalten, moduliert auch bis auf leichte Berührung der Unterdominante (E-dur) nicht mehr.

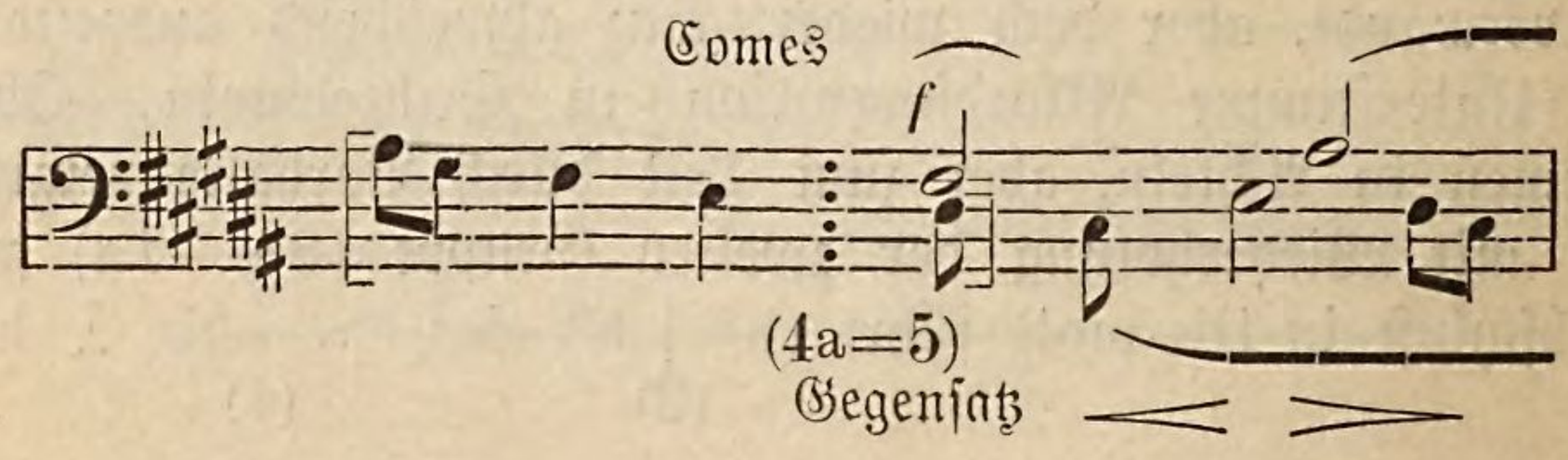
Die (vierstimmige) Fuge ist, wie schon bemerkt, eine Doppelfuge, was weder Bruyck noch Jadassohn bemerkt haben, deren Analysen gerade in diesem Falle besonders dürftig und oberflächlich ausgefallen sind.

Mit gewaltigem Schritt geht das Hauptthema einher wie ein eisernes Schicksal:

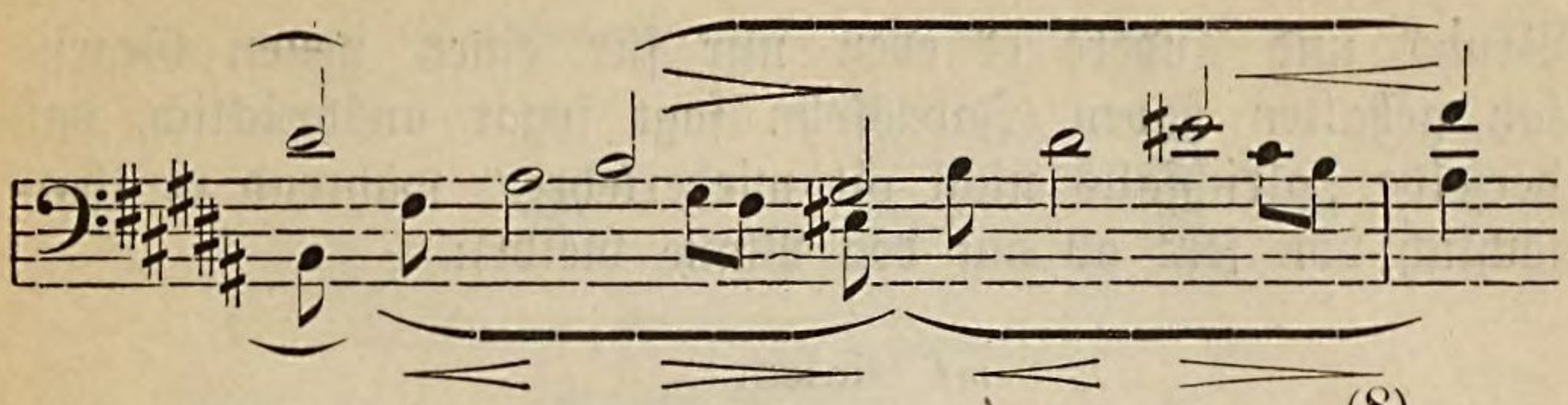


(4)

Der Comes ist getreue Quinttranspostion, löst aber als solche seine Aufgabe, von der Harmonie der Tonika zur Dominanttonart zu modulieren, aufs beste. Der Gegensatz ringt leidenschaftlich flehend die Hände:

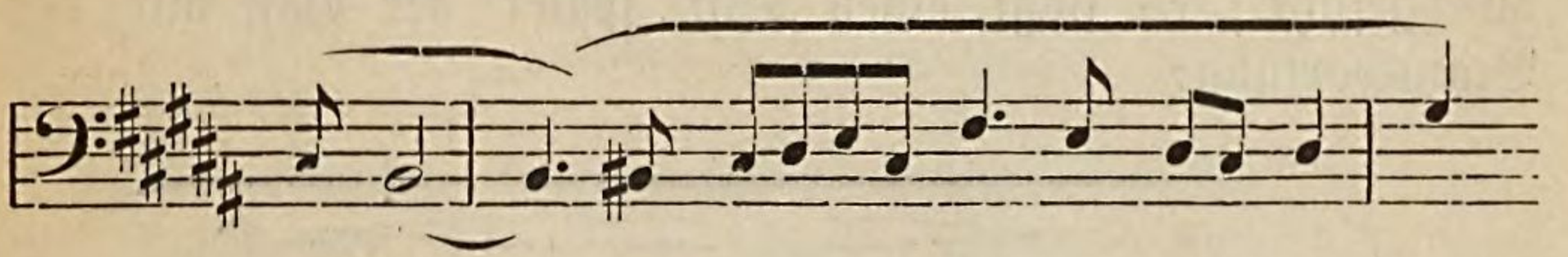


(4a=5)
Gegensatz



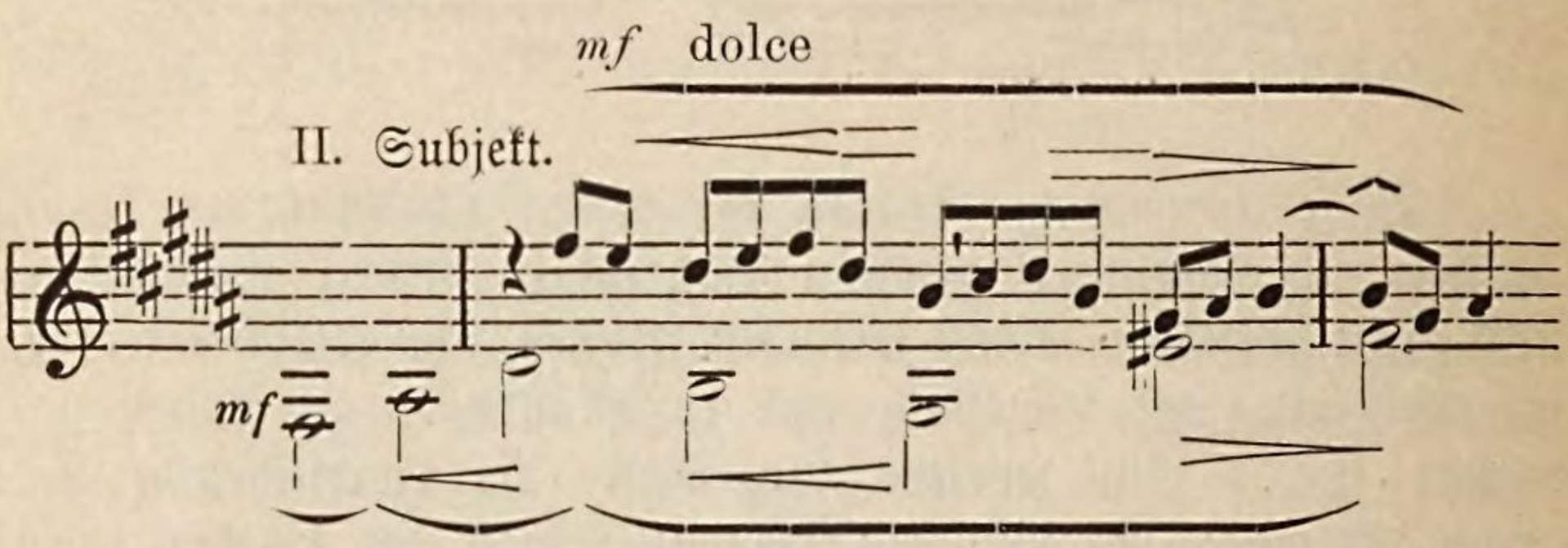
(8)

Dieser Gegensatz wird in der ersten Durchführung (auch in dem überschüssigen zweiten Baßeinsatz) streng beibehalten und giebt derselben etwas leidenschaftliches, schmerzlich erregtes, wie wir es sonst bei Bach nur in Mollfugen zu finden gewohnt sind. Ein zweiter Gegensatz (die Fortführung der ersten Stimme während des Themavortrags der dritten) wird einmal (bei folgendem Themavortrag) streng beibehalten:

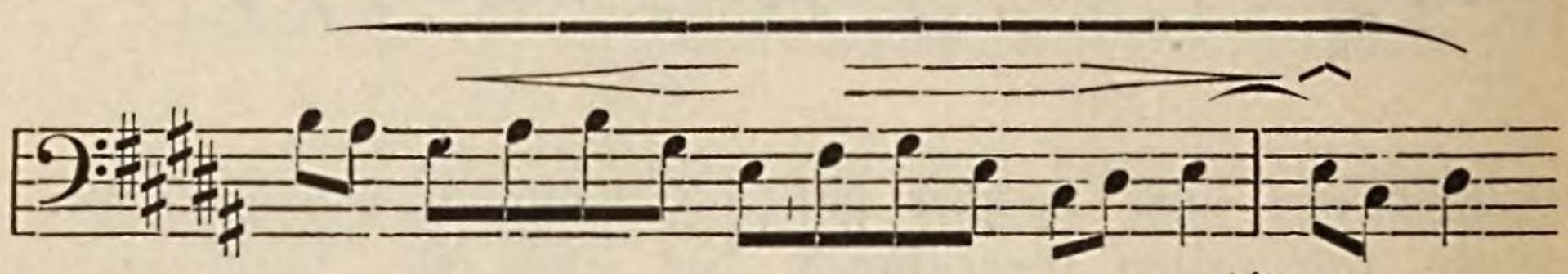


verschwindet aber nachher gänzlich, während das Synkopenmotiv des ersten Gegensatzes, das auch die Zwischenspiele des ersten Teils beherrscht, an vielen Stellen der Fuge noch wohlbemerklich hervortritt. Der erste Teil umfaßt die vier Stimmeintritte: Baß (Dux), Tenor (Comes), nach zwei freien Takten (mit 8a = 1) Alt (Dux) und Sopran (Comes) und nach zwei Takten Zwischenspiel (mit 8a = 1) einen nochmaligen Vortrag des Dux durch den Baß (welcher während des Sopranvortrags pausierte). Daran schließt sich, die Periode vervollständigend und die Modulation zur Dominante machend, ein freier Nachsatz mit Takttriole für 6—8. Man beachte wohl, daß erst der zweite Baßeinsatz die Vierstimmigkeit reell macht, und daß dieselbe im Nachsatz festgehalten wird. Unterm Schlusse aber (mit 8 = 1) ergreift der Tenor das Thema (Comes), während alle übrigen Stimmen abbrechen. Deutlicher konnte man wohl kaum auf den Einsatz des zweiten Subjekts hinweisen. Dieses gesellt sich gleich bei seinem ersten Eintritt (Alt) dem Hauptthema, weshalb

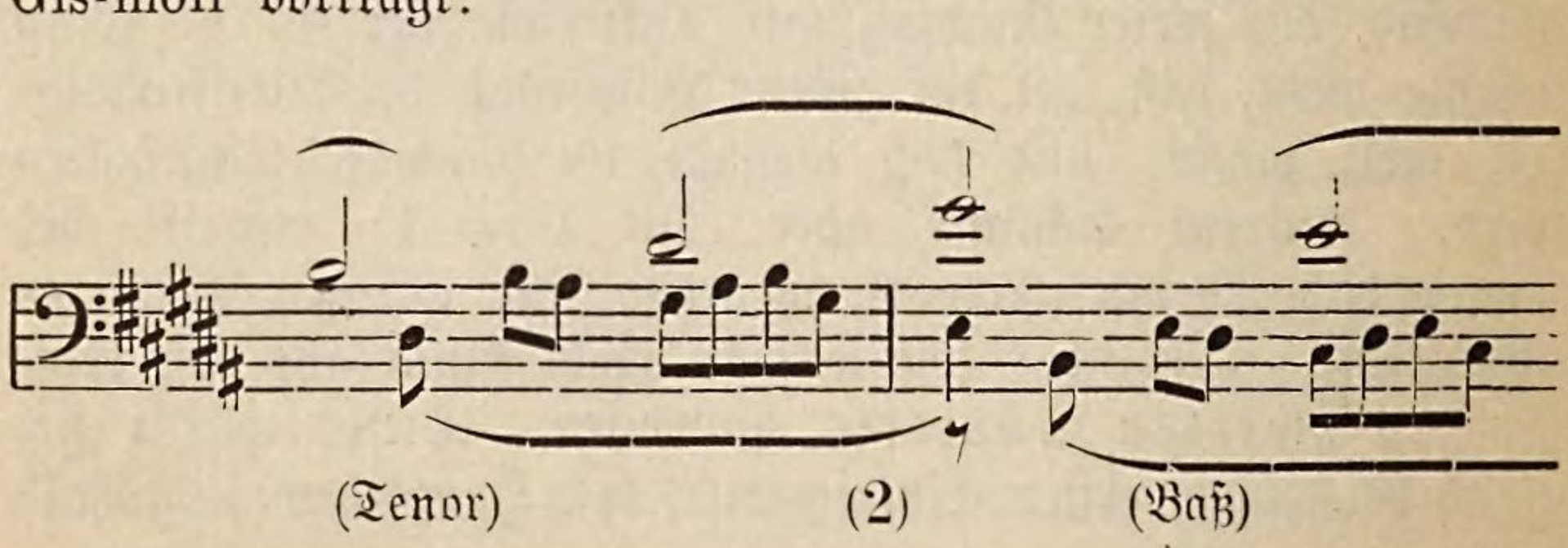
Bruyck und andere es eben nur für einen neuen Gegensatz gehalten haben (Jadassohn sagt sogar ausdrücklich, daß derselbe „gleichfalls nicht oft wiederkehre," während er thatsächlich von jetzt ab auf den Plane bleibt):

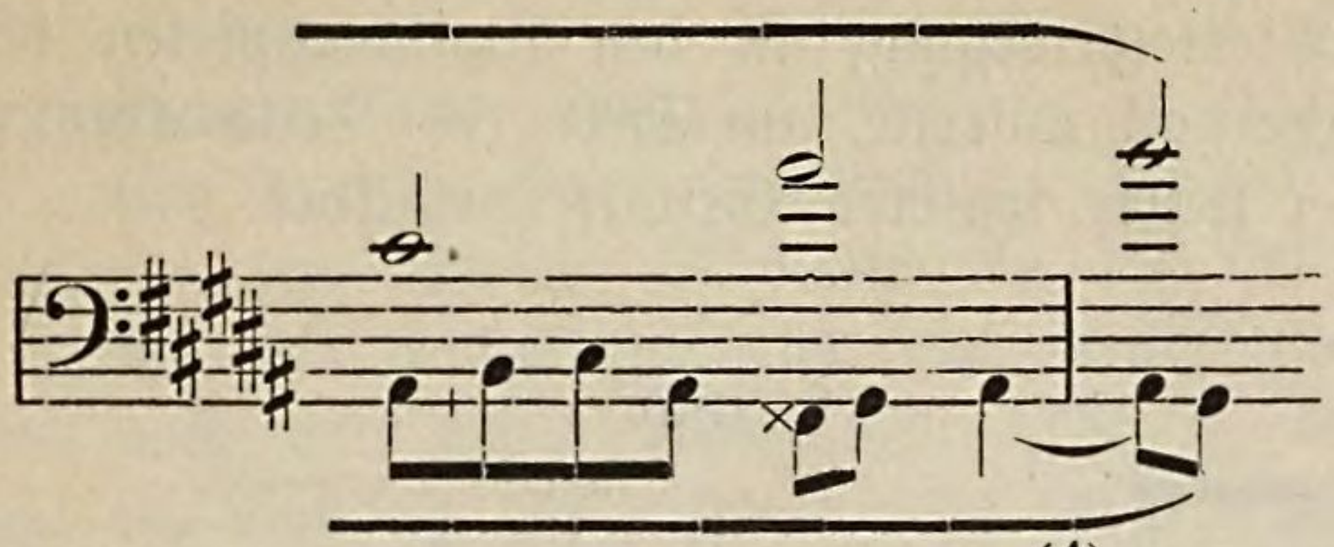


Das zweite Subjekt wird nun ganz ordnungsmäßig durchgeführt; es folgt einen Takt später der Baß mit der Beantwortung:



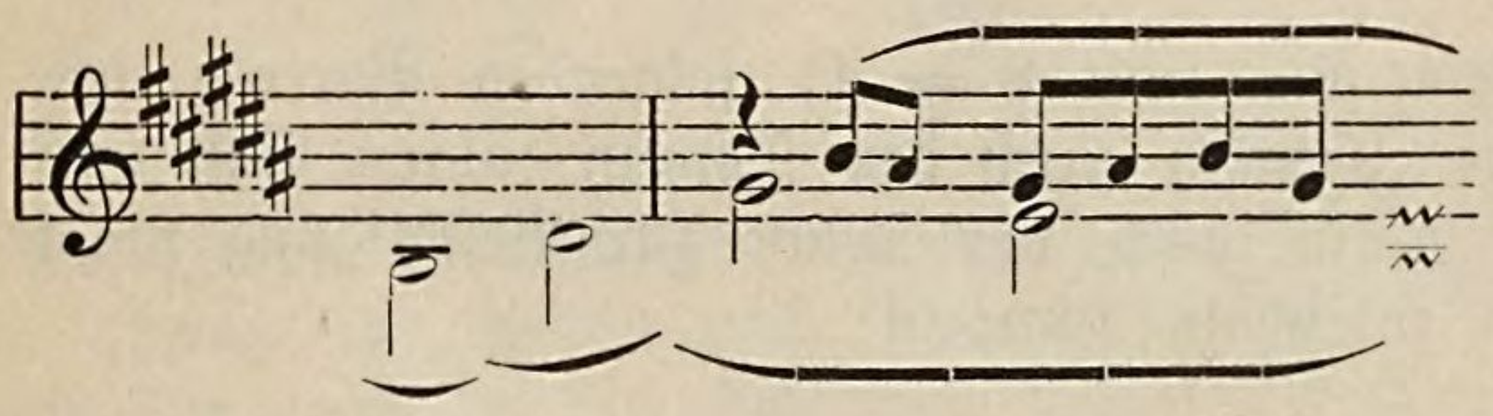
weiter direkt anschließend (auf 7a—8a) der Sopran ebenfalls mit dem Comes des zweiten Themas; jetzt setzt (auf 8a = 1) der Alt mit dem ersten Thema ein (Dux, aber nach Gis-moll modulierend harmonisiert), wozu der Tenor die Beantwortung des zweiten Themas beginnt, aber wieder fallen läßt zu Gunsten des Basses, der das zweite Thema in Gis-moll vorträgt:



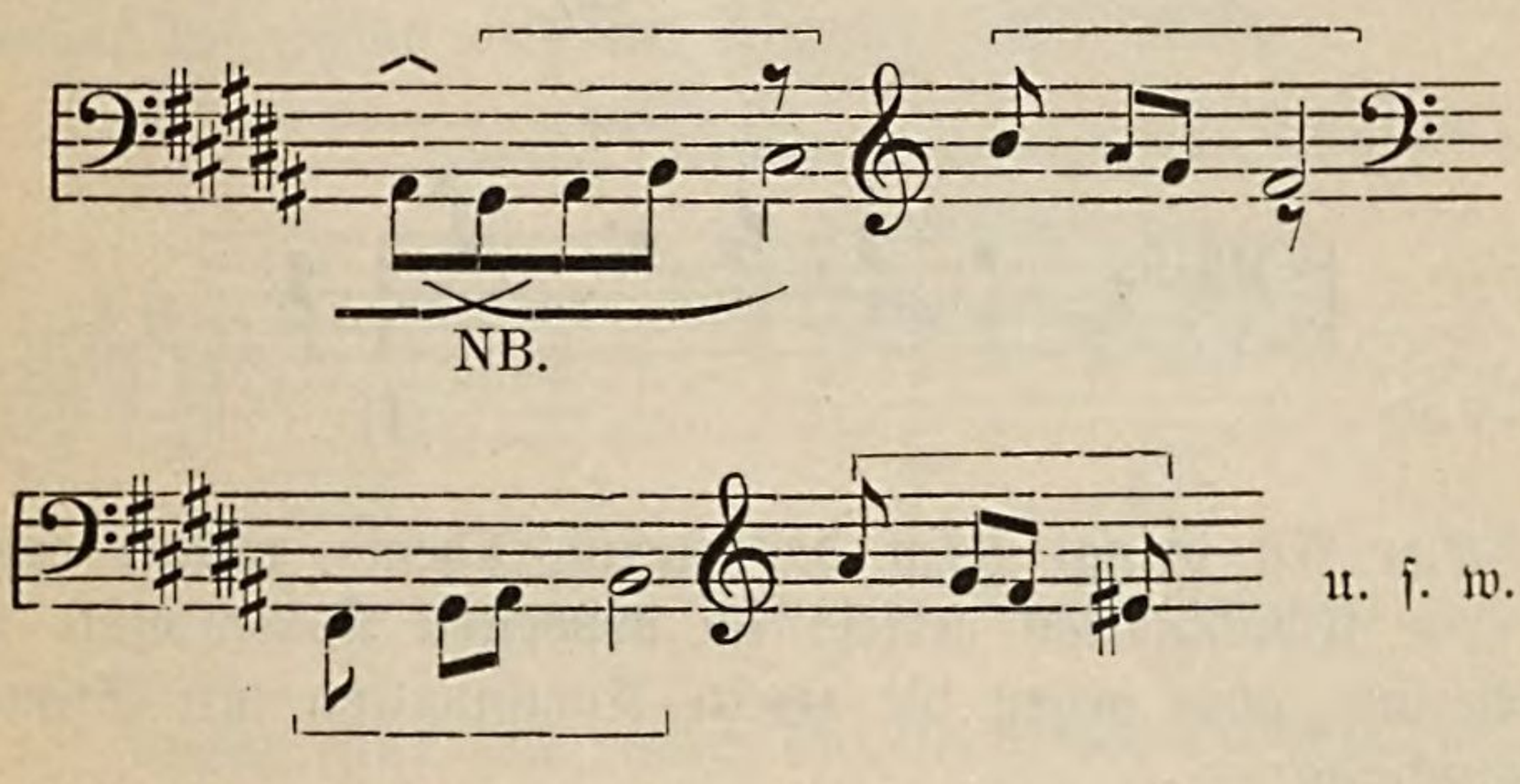


(4)

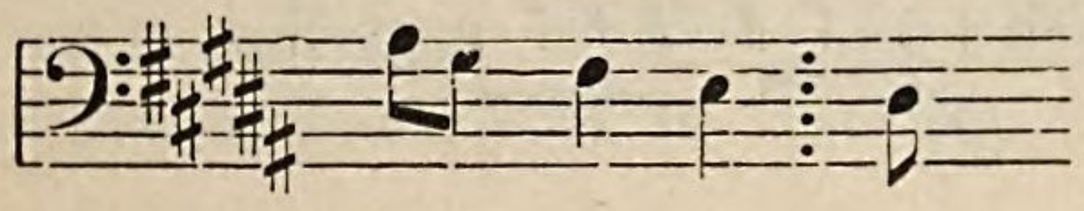
Hier erweist sich das zweite Thema gegen das erste als versetzbar im doppelten Kontrapunkt der Duodezime, nämlich versetzt für:



Der Nachsatz ist frei und moduliert von der Parallele zur Dominante mit einem Motiv, welches zuerst in dem eintaktigen Zwischenspiel nach dem ersten Auftreten des zweiten Themas auftrat, nämlich einem vierstufigen diatonischen Gange:

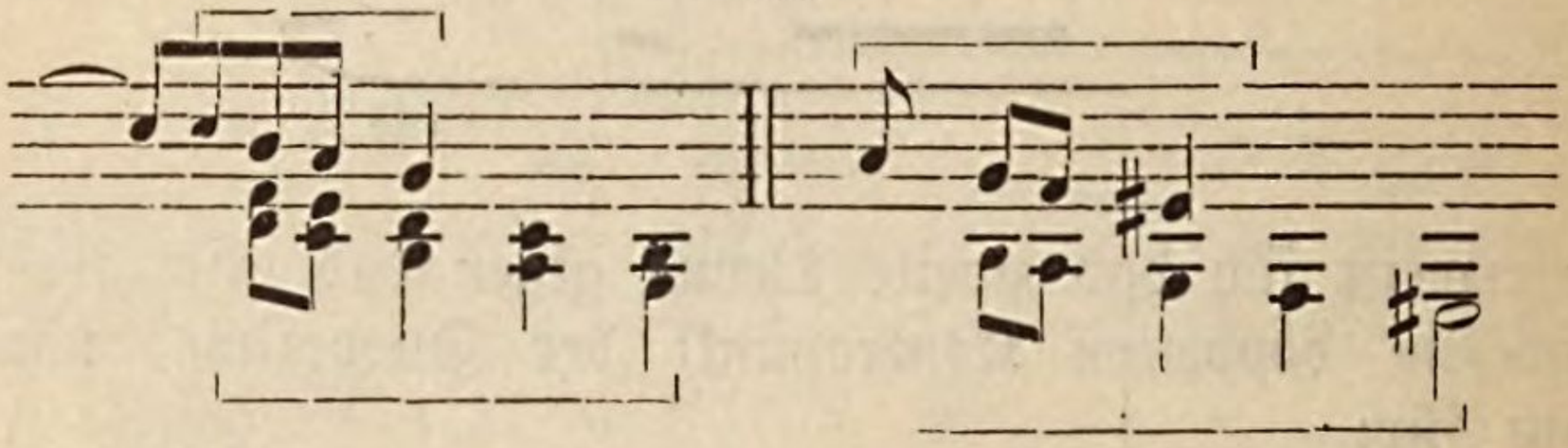


der aber schließlich nichts anderes ist, als die Überleitung vom Dux zum ersten Gegensatz:

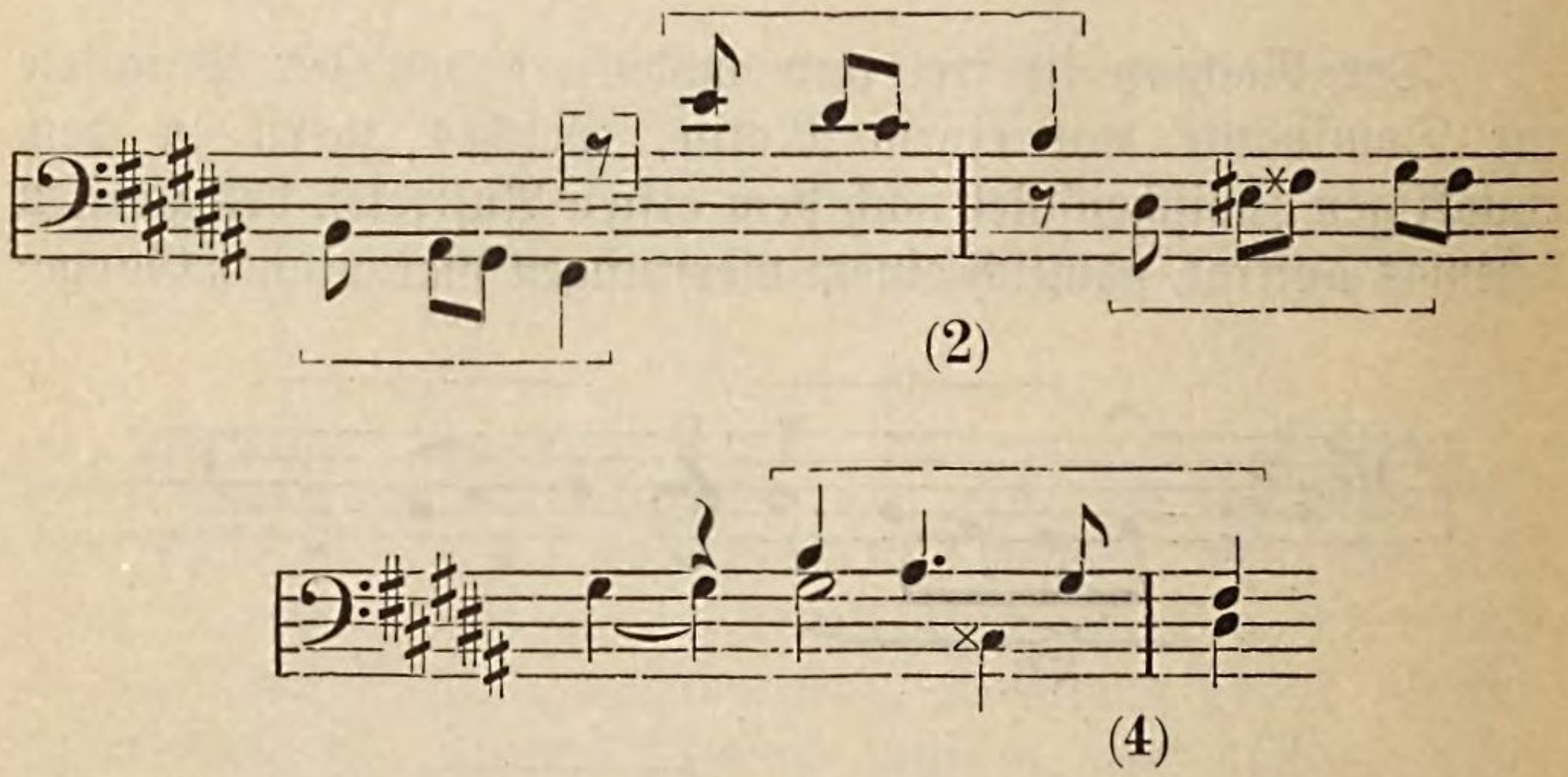


und in Viertelbewegung in den Zwischenspielen des ersten Teils wiederholt auftritt, am Ende des Teils aber sich ganz deutlich zu seiner späteren Gestalt fortbildet:

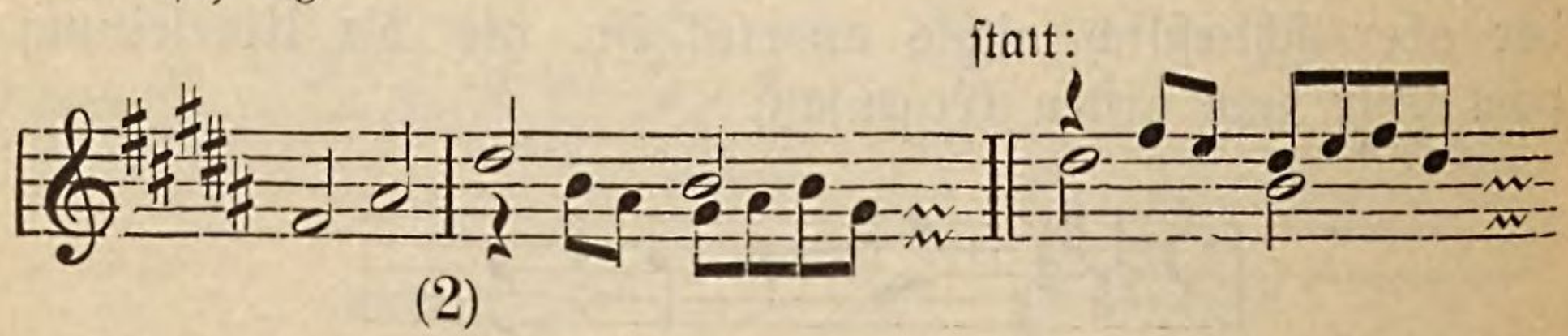
und



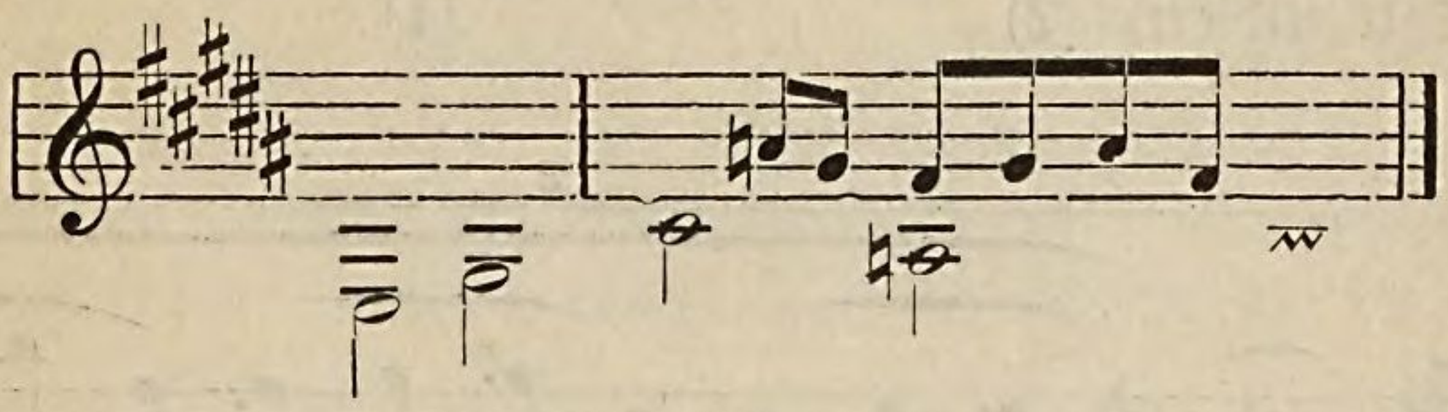
Bei dem nun (mit 8 = 1) folgenden Vortrag des ersten Themas (Comes) durch den Sopran führen Baß und Tenor dieses Motiv durch, der Tenor zur Bestätigung unserer Ableitung zuletzt in Vierteln:



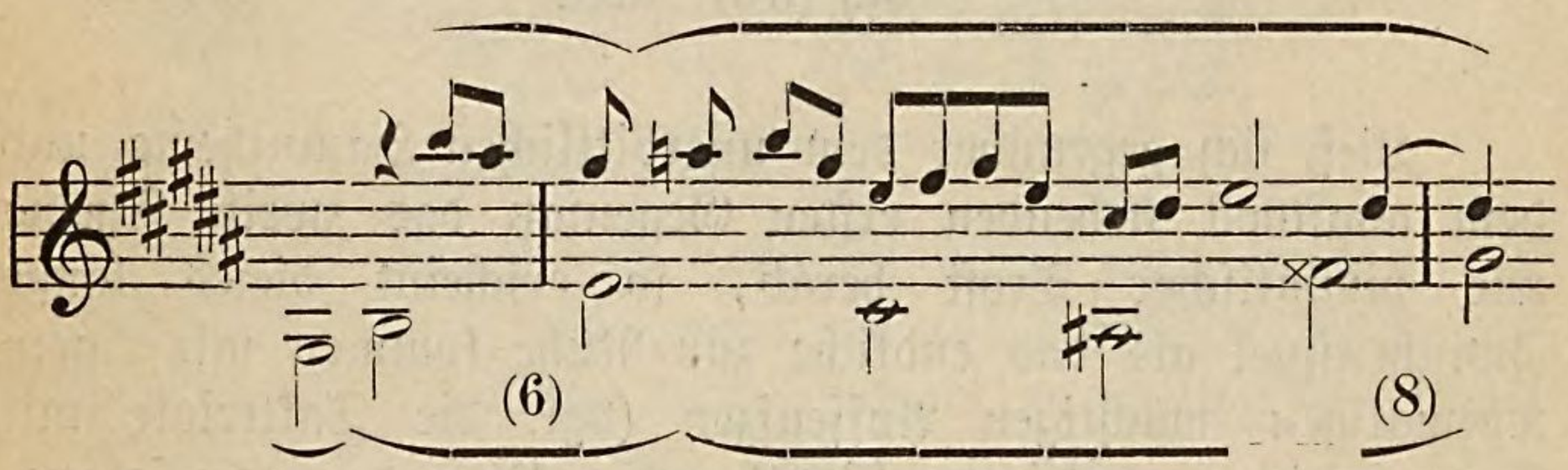
Der Alt bringt dazu das zweite Thema, wieder gegen die erste Kombination versetzt im doppelten Kontrapunkt der Duodezime, aber gegen die zweite Kombination mit Stimmvertauschung:



Der Nachsatz ist freies Zwischenspiel mit dem viertönigen Achtelmotiv und mündet (mit 8 = 1) in einen Vortrag des ersten Themas durch den Baß in Gis-moll mit dem zweiten Thema im Sopran (Kombination die ursprüngliche: zweites Thema mit demselben Tone [gis] beginnend, wie das erste), dem nach zwei Schlußversetzungen (4a in Fis-dur, 4b in E-dur) im Nachsatz das erste Thema im Tenor folgt mit dem um eine Duodezime versetzten zweiten im Alt:

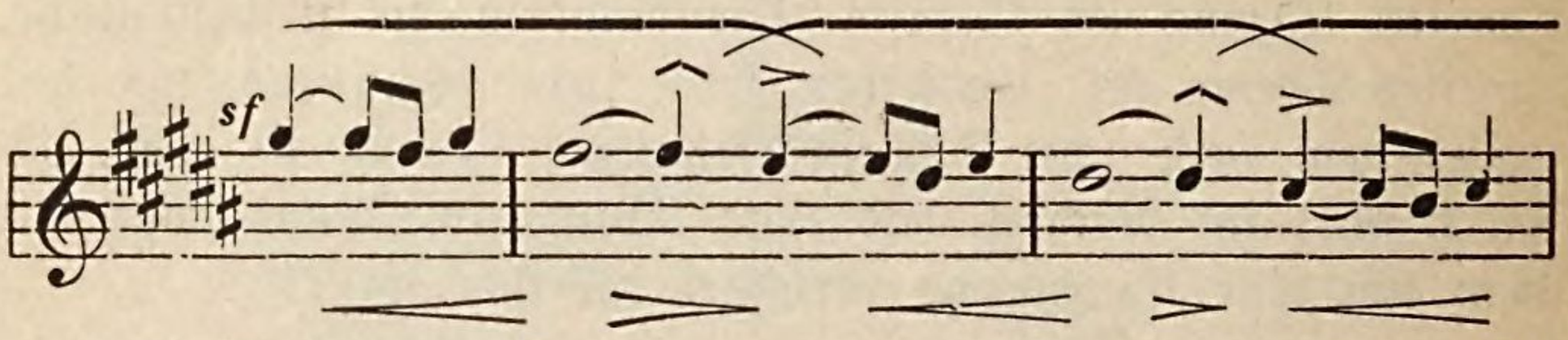


Die Harmonisierung ist entsprechend der ersten mit versetzten Thema aus E-dur nach Cis-moll modulierend. Der folgende Satz lenkt im frei gebildeten Vordersatz wieder nach E-dur (Unterdominante) zurück. Der mit 4 = 5 ansetzende Vortrag des ersten Themas durch den Tenor beginnt daher in E-dur, aber mit der Terz gis, und wendet sofort zur Parallele Gis-moll; dazu bringt der Sopran das zweite Thema in ganz neuer Kombination, nämlich zwei Viertel früher beginnend und im Abstand einer Terz:

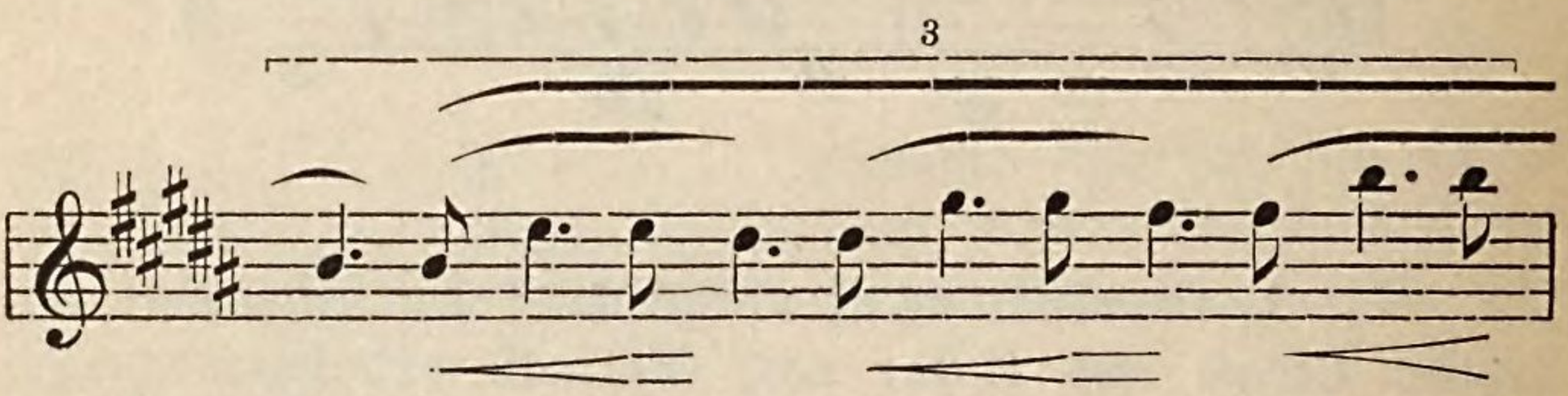


Damit sind wir wieder an einem Wendepunkte der Fuge angekommen; denn es folgt ein weitausgeführtes Zwischenspiel (ein Satz mit Wiederholung der zweiten Gruppe [3a—4a] und markiertem Stillstand auf dem sechsten Takt [6a, 6b]), das weit ausholend definitiv zur Haupttonart zurückleitet. Um seinen Sinn ganz zu verstehen, beachte man die

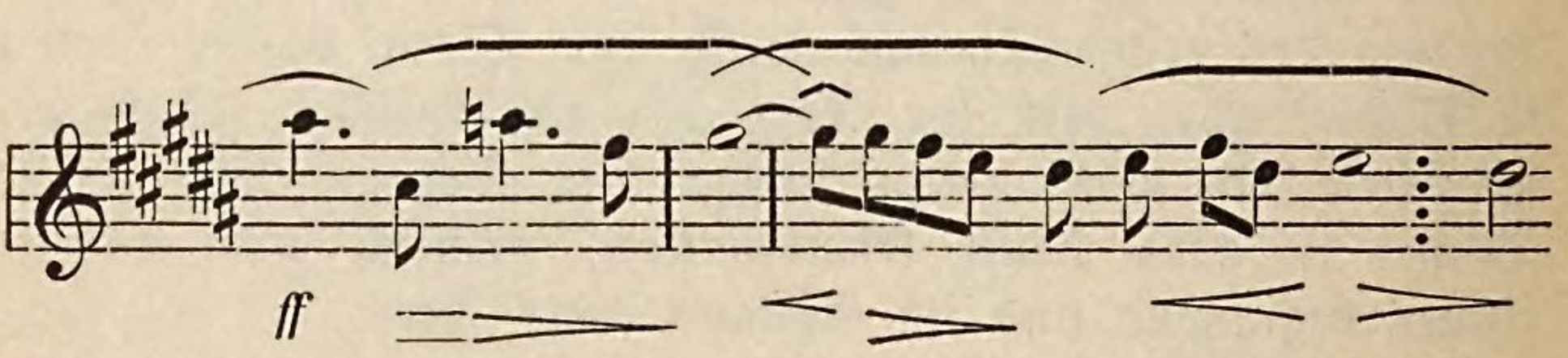
langatmige Melodielinie des Sopran, der soeben von dem hohen h mit den zweiten Thema herabgestiegen ist:



(1. Takt elidiert) (2) (4) (4a)

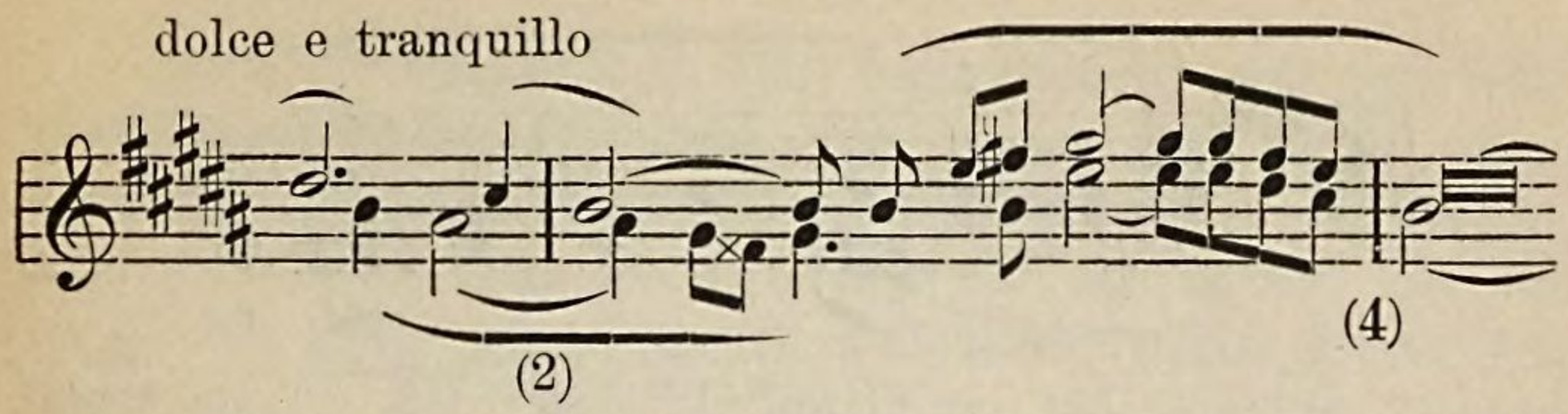


con fuoco (6)

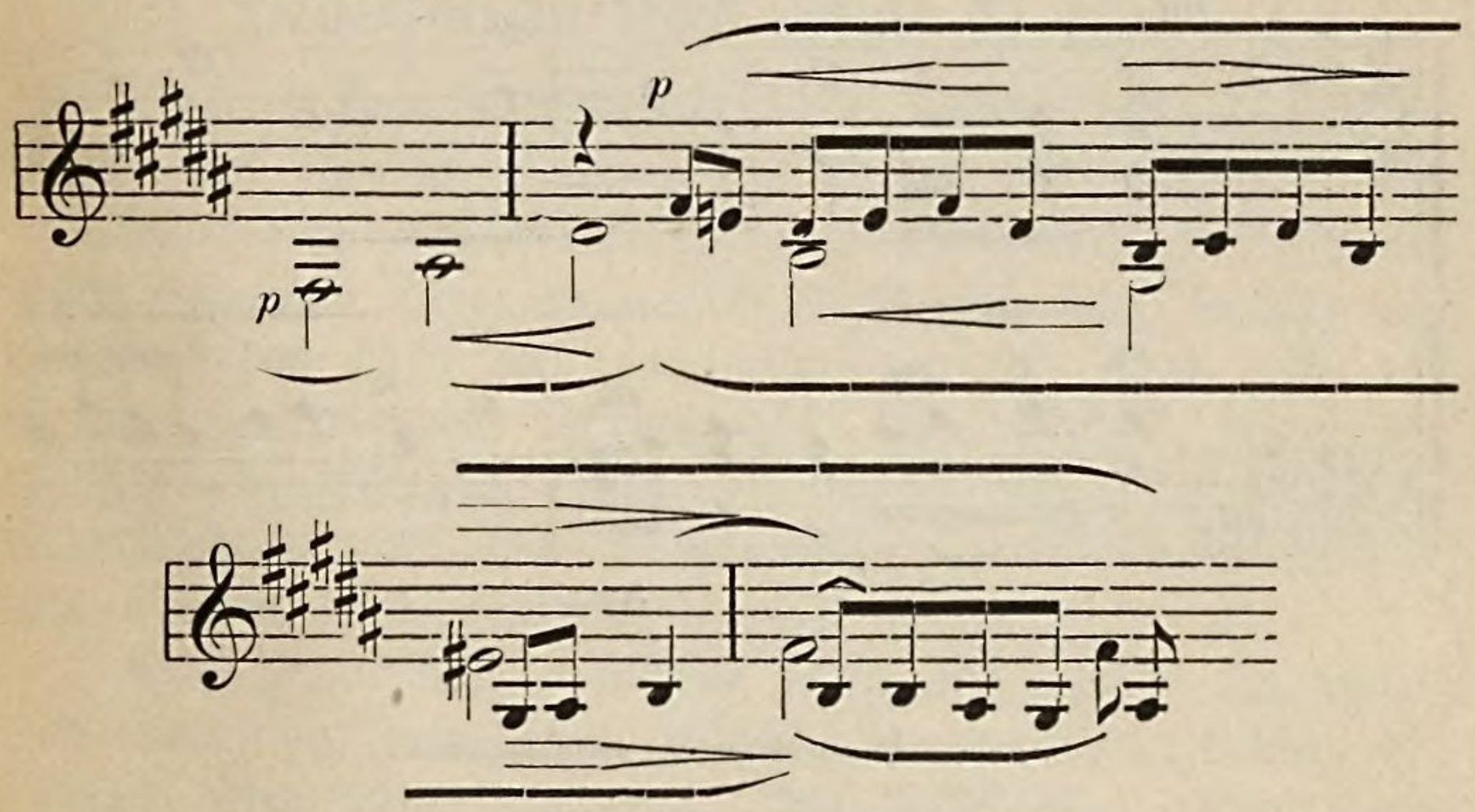


(6a) (6b) dim. (8=1)

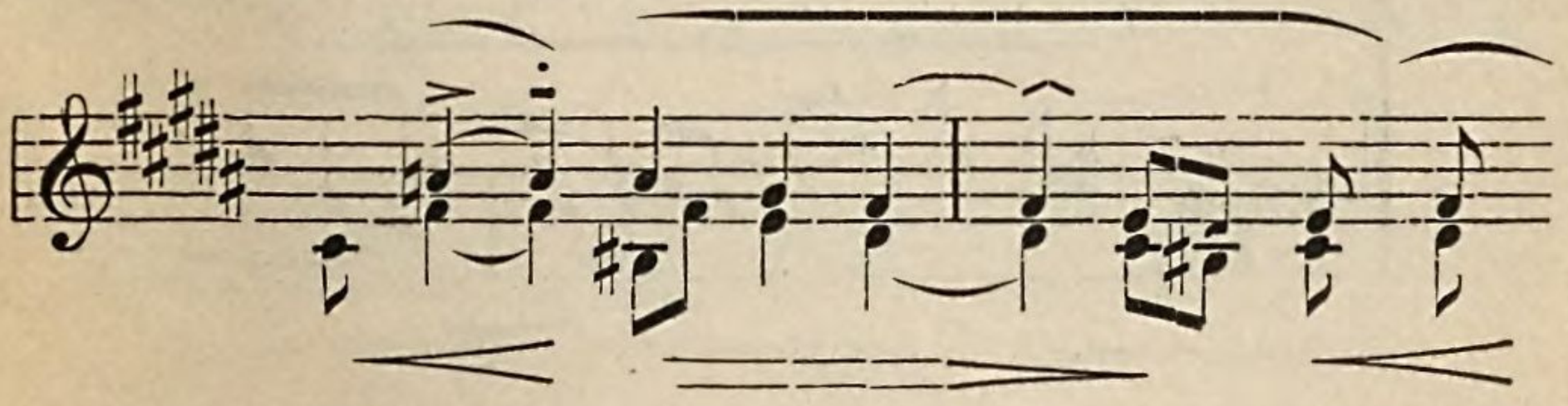
Ließ sich gegenüber dem unerbittlichen Hauptthema und dem angstvoll flehenden ersten Gegensatz das zweite Thema wie himmlischer Trost herab, so erscheint dieses lange Zwischenspiel als das endliche zur-Ruhe-kommen mit einem letztmaligen mächtigen Aufseufzen (vgl. die Takttriole mit ihren heftigen punktierten Rhythmus). Über den nun folgenden Schlußteil der Fuge ist ein heiliger Friede ausgebreitet; das Hauptthema erscheint zunächst im Baß, während der Tenor nach Art des zweiten Themas, mit dem er aus dem Zwischenspiel herübergetreten, in ruhigen Achteln und konsonanten (!) Synkopen begleitet, und der Alt den Sopran im Vortrag einer wunderschönen neuen Melodie unterstützt:



In der Weise dieses Vordersatzes geht auch der frei gebildete Nachsatz mit seinem dreitaktigen Anhange (8 = 6a; Triole für 6a—8a; die Triole nicht treibend, sondern als Dehnung — quasi calando — zu verstehen); derselbe schließt nach Dis-moll (Parallele der Dominante), doch nur, um den Eintritt des Comes im Tenor (mit 8 = 1) zu ermöglichen. Welch erhabene Wirkung macht hier die Kreuzung der beiden Themen (Tenor und Alt):



Das erste Thema hat seine Starrheit ganz verloren, es ist gleichsam ganz durchdrungen von der tröstlichen Kraft des zweiten. Und so herrscht denn auch in dem folgenden freien Nachsatze derselbe Trost und Friede:



(8)

Die Sequenzform dieses Nachsatzes bedingt einen neuen Nachsatz, der den Dux letztmalig im Sopran bringt, milde und ruhig einen Friedensbogen über die nicht mehr kämpfenden anderen Stimmen spannend (2. Thema im Tenor):

(8)

Den Beschluß bilden eine dreitaktige (6—8) und eine fünftaktige Schlußbestätigung (4a, 5—8), die erstere ganz ruhig in Parallelbewegung je zweier Stimmen in Terzen, auf den achten Takt mit mixolydischer Umbiegung von ais in a♮, die zweite etwas weiter ausholend (zweite Oberdominante $\not{c}is^{9-}$) mit freier Umschreibung des zweiten Themas und leisem Anklang an die synkopischen Bildungen des ersten Gegensatzes.

Wahrhaftig, diese Fuge ist der eigentliche Epilog des Wohltemperierten Klaviers!

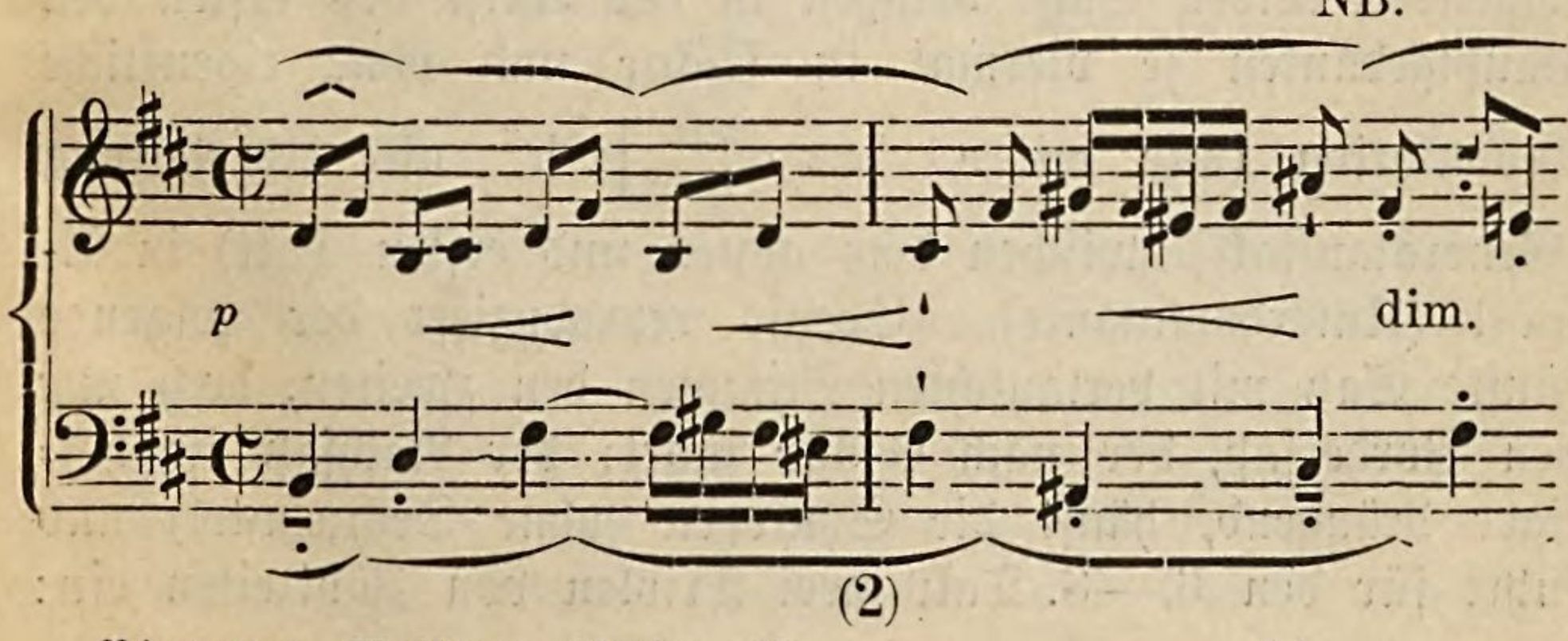
II. 24.

Präludium und Fuge H-moll.

Unsere Bewunderung für die beiden vorausgehenden Stücke und ihre Bezeichnung als Epilog des ganzen Werkes soll keineswegs eine Geringschätzung der beiden wirklich am Ende stehenden bedeuten. Aber diese sind viel leichter gehalten, haben ganz und gar nichts an sich, was uns das Gefühl des Autors verriete, ein Meisterwerk allerersten Ranges abzuschließen. Daß das nicht Schuld der Tonart ist, wissen wir aus dem ersten Teil, der mit einer Riesenfuge ernstesten Gehaltes in H-moll abschloß.

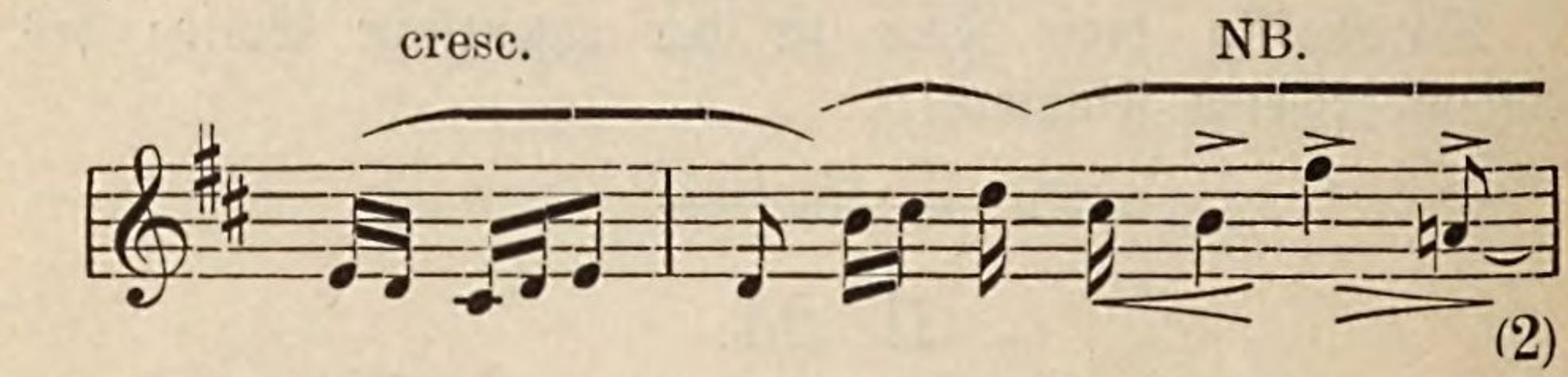
Das Präludium, von Bach selbst mit Allegro bezeichnet, was aber nach dem Usus seiner Zeit nur eine mäßig geschwinde Bewegung bezeichnet (aber Allabreve), führt einen beschaulichen Gedanken von zwei Takten durch:

NB.

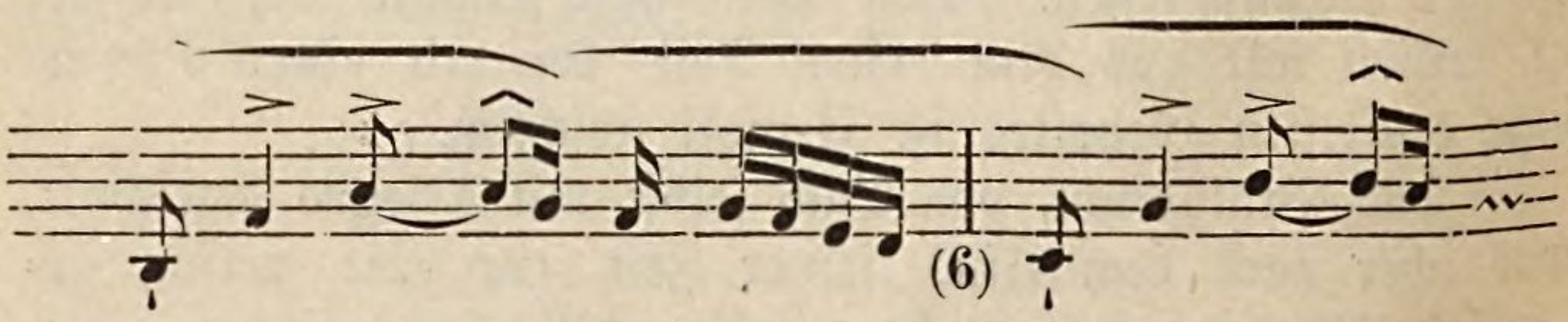


(2)

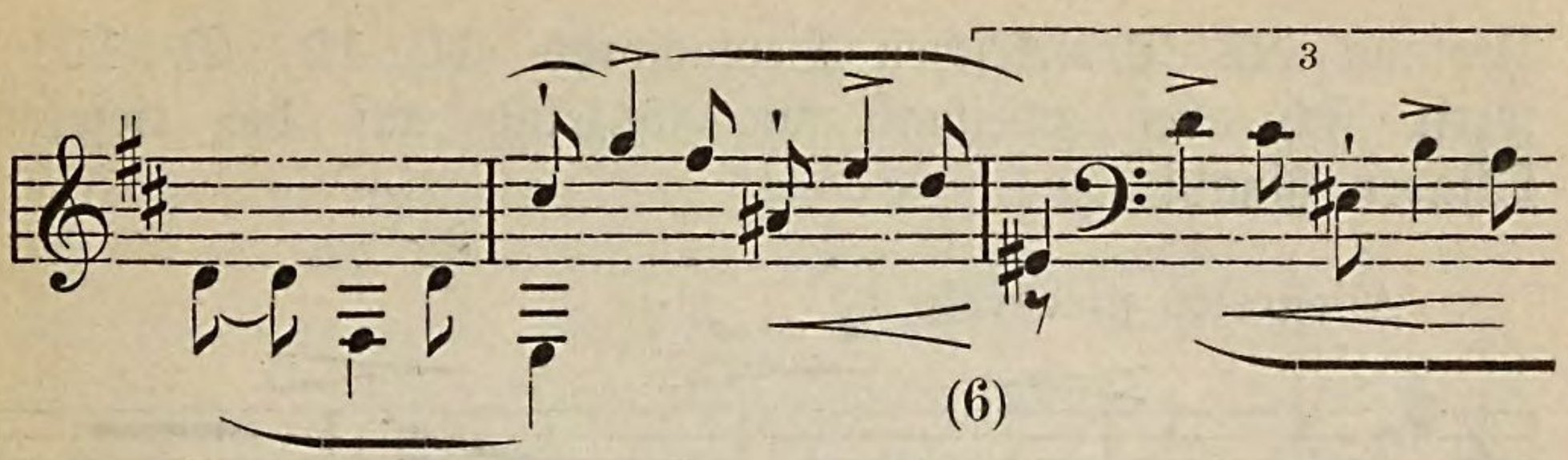
den zunächst der erste Satz viermal mit Vertauschung der Rollen der beiden Stimmen wiederholt; der zweite Satz macht eine geistreiche Verwendung von den Überleitungsnoten (Generalauftakt), welche im ersten Satze den ersten mit dem zweiten und den dritten mit dem vierten Vortrage dieses Gedankens verbinden (s. oben bei NB.), indem er dieselben dehnt (Synkope) und zum Hauptmotiv der Weiterspinnung macht;

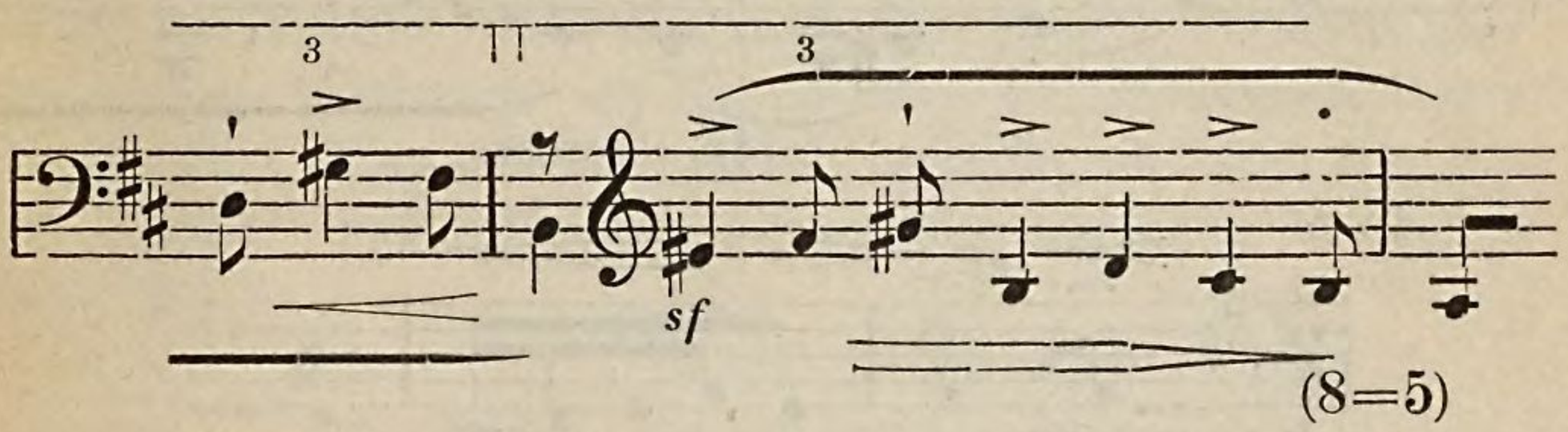


der Nachsatz rückt die Synkope an den Anfang des Taktes:



und führt zum Halbschluß in der Parallele (D-dur). Die folgenden beiden Sätze bringen in der Weise des ersten den Hauptgedanken je viermal in D-dur und ohne eigentliche Modulation (nur mit a^{+} [$= e^{\text{VII}}_{\text{III}}$] h^{7} als Überleitung [Generalauftakt] zwischen dem achten und ersten Takt) in E-moll (Unterdominante). Ebenso reproduziert der folgende fünfte Satz mit vertauschten Stimmen den zweiten, doch nur den Vordersatz, der nach G-dur führt; der Nachsatz ist heftiger drängend, häuft die Synkopen (ohne Sechzehntel) und führt für den 6.—8. Takt zwei Triolen von Zählzeiten ein:





Daran schließt — am besten als wiederholter Nachsatz verstanden — die Durchführung des Hauptgedankens (nur zweimal) in Fis-moll (Moll-Oberdominante) und weiter eine Nachbildung des zweiten Satzes, die zum Halbschluß in der Haupttonart führt; ein neuer Nachsatz (mit Takttriole für 6—8) markiert diesen noch stärker und bricht mit Vorhalt und Fermate ab, worauf zwei Takte Anhang den Halbschluß in einen Ganzschluß verwandeln, unter dem (mit 8 = 1) der Hauptgedanke in der Haupttonart wieder erscheint, aber mit trugschlußartiger Vermeidung des Halbschlusses im vierten Takt; der Nachsatz steigert kühn die Harmonie der dritten Gruppe und schließt ohne Anhang das Stück ab:

$^{0}\text{fis} \mid \text{fis}^{7} \,..\, \mid {}^{0}\text{fis}\ {}^{\text{VI}}_{..} \mid \text{fis}^{\text{VII}}\ {}^{\text{IX}}\!\!\natural \,..\, \mid \text{fis}^{7},\ .. \mid \text{fis}^{\text{VII}}\!\!\natural,\ \text{fis}^{7} \mid$

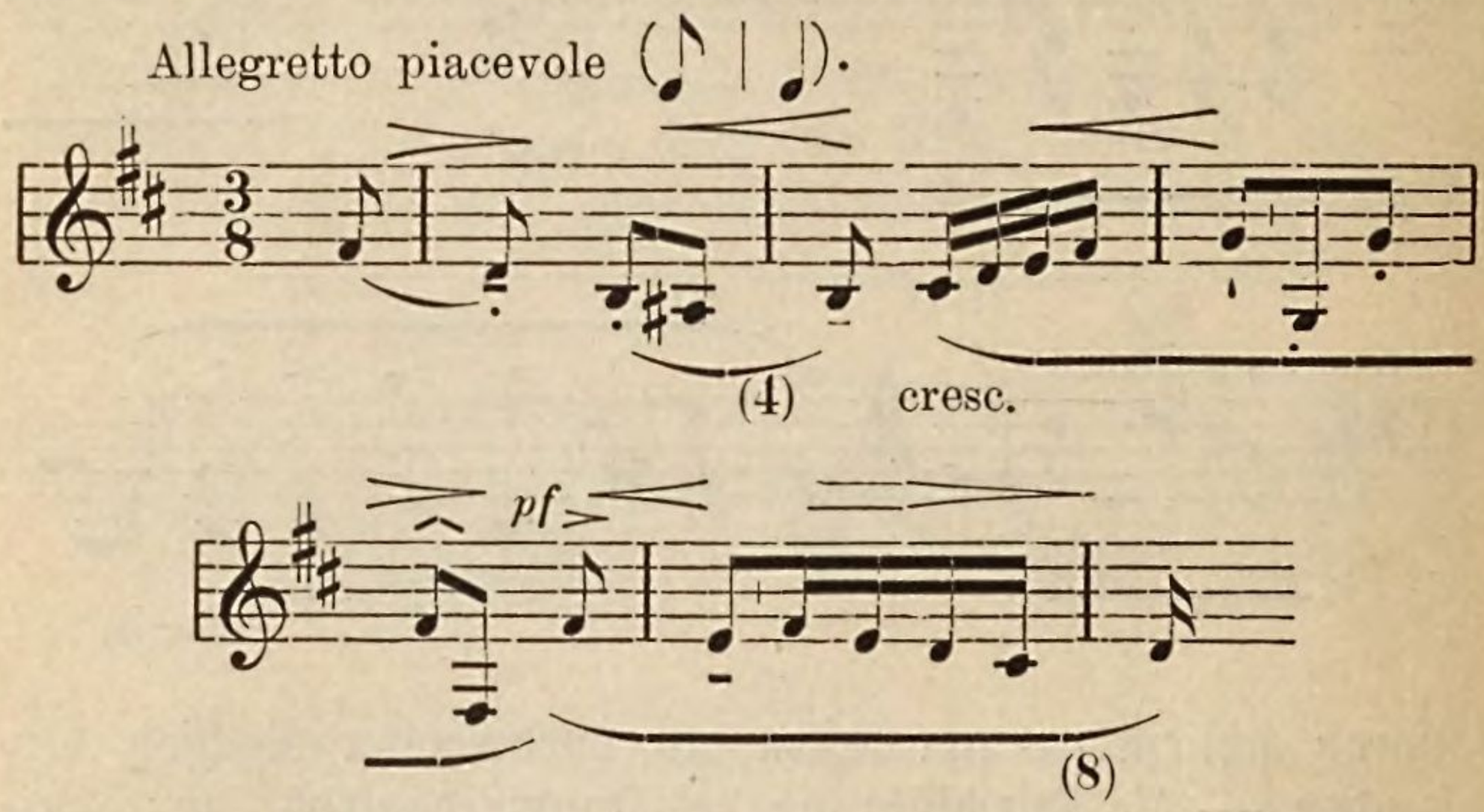
(4)

$^{0}\text{fis}\ \text{h}^{\text{VII}}\ \text{fis}^{\ 6\ >}_{\ 4}\ \dot{.}\dot{.} \mid {}^{0}\overset{\frown}{\text{fis}}$

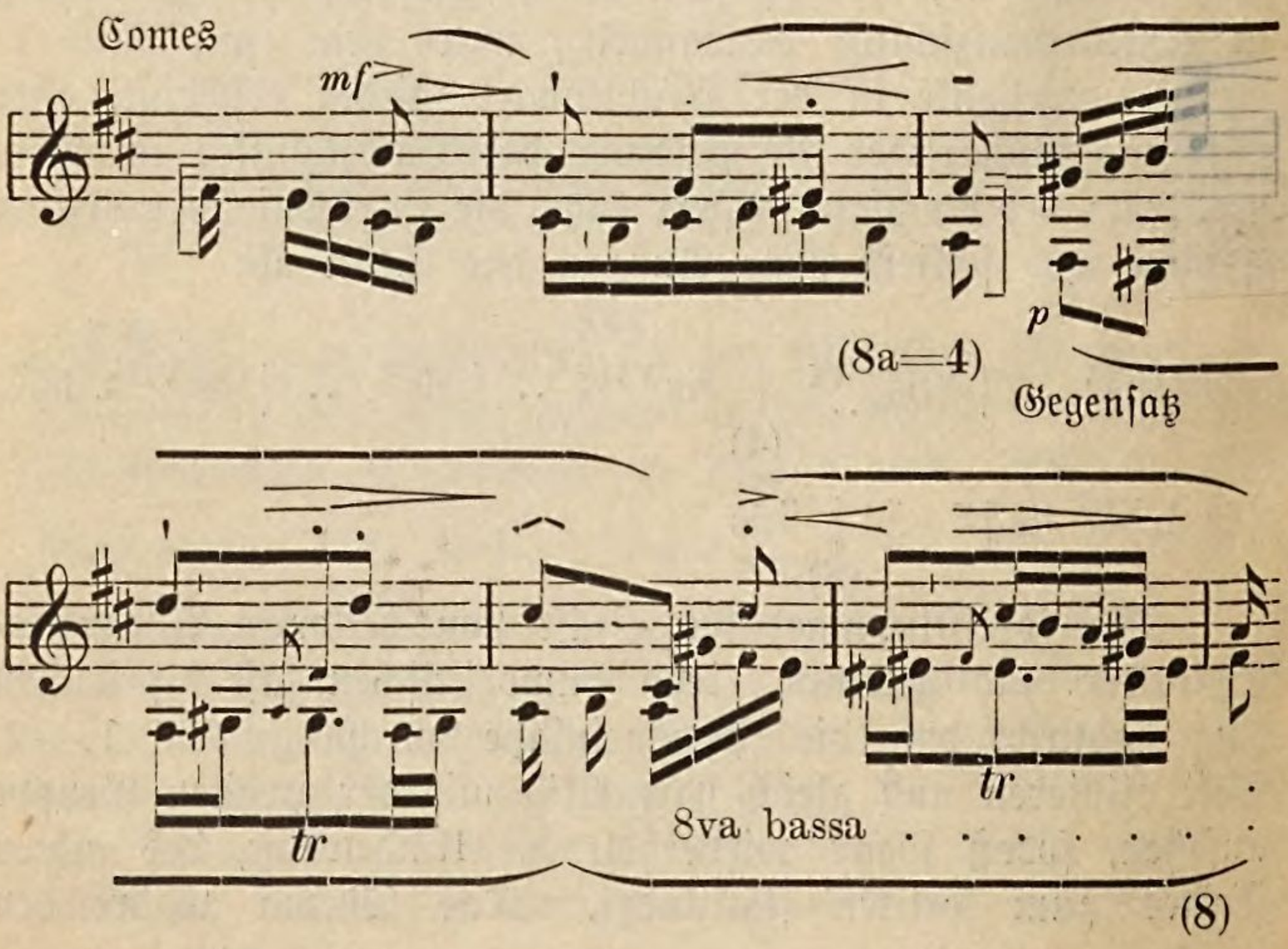
(8)

Die (dreistimmige) Fuge ist von heiterem Allegretto-Charakter und gewinnt einen humoristischen fast kapriciösen Zug dadurch, daß die Themaeinsätze durchweg den 1.—2. Takt elidieren und gleich hartnäckig mit der zweiten Gruppe ansetzen, sodaß sogar wiederholt die Umdeutung des achten Taktes zum dritten stattfindet. Das Thema wahrt den

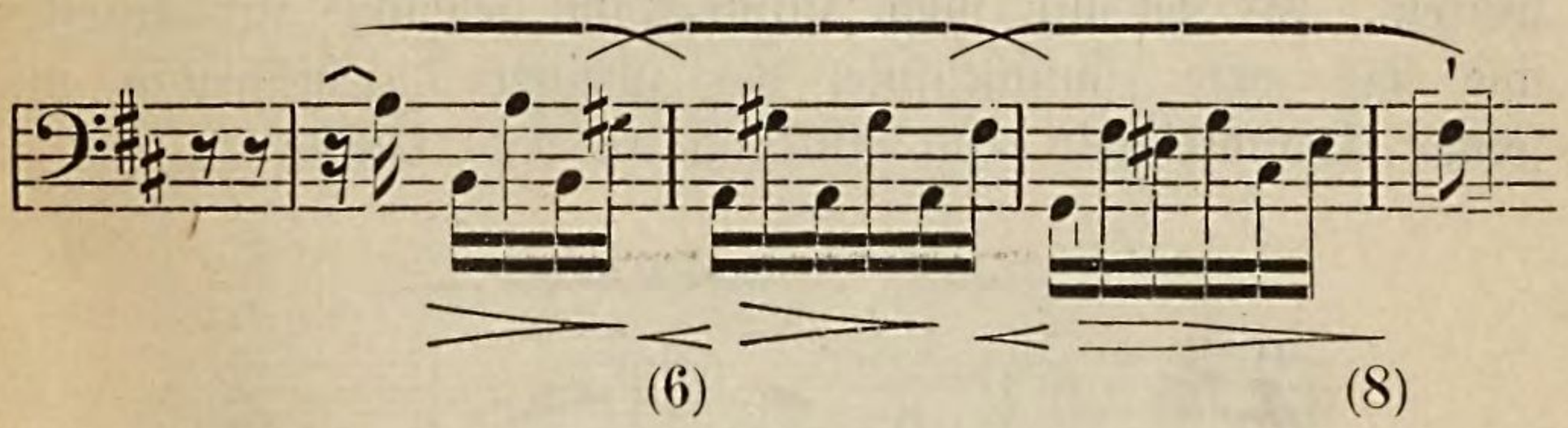
Umfang des Dräſekeſchen Heptachords (II. 12, S. 101), wirft ſich aber zweimal wie tänzelnd auf die tieferen Oktaven hinab:



Der erſte Gegenſatz ſieht noch einigermaßen wie ein kontrapunktiſcher Apparat aus (der Comes iſt bis auf die Beantwortung der beginnenden Quinte der Tonart mit der Oktave einfache Quinttransposition):

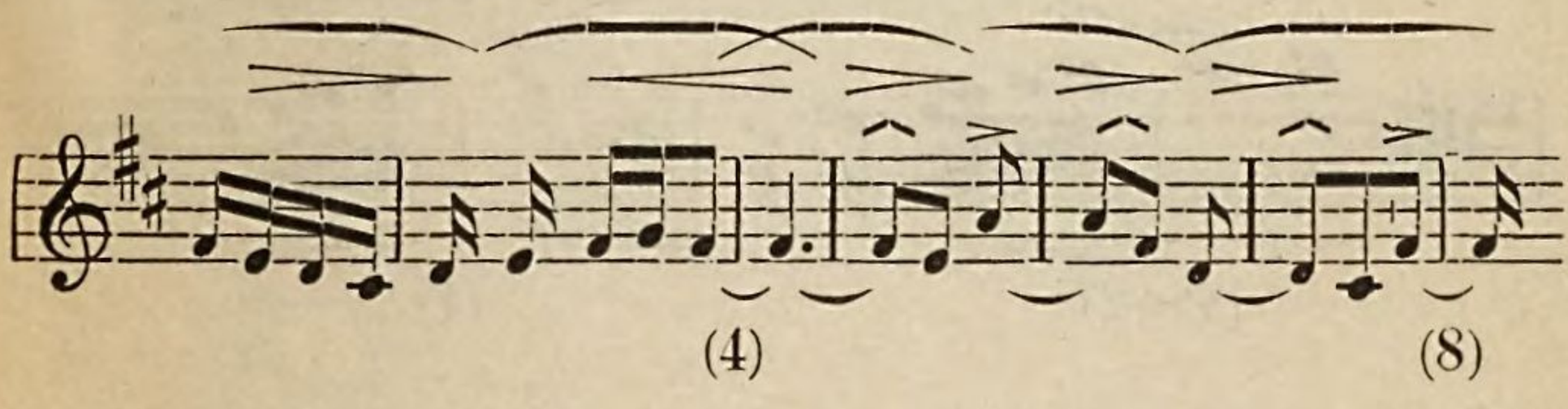


Allein derselbe hat nur eine kurze Lebensdauer; er erscheint getreu beibehalten beim dritten Stimmeneinsatz (Dux im Baß) und bestreitet das demselben vorausgehende zweitaktige und das ihm folgende viertaktige Zwischenspiel, verschwindet dann aber gänzlich zu Gunsten eines andern, der dem Stück die kontrapunktischen Fesseln vollends abstreift und es ganz zu dem macht, was es eigentlich von Haus aus (durch das Thema) ist, ein echter „Deutscher“ (Schnellwalzer; vgl. auch die Passepieds im Katechismus der Kompositionslehre II. S. 63). Der neue Gegensatz begleitet nur den Nachsatz des Themas und hat auch seine Capricen (die weiblichen Endungen):



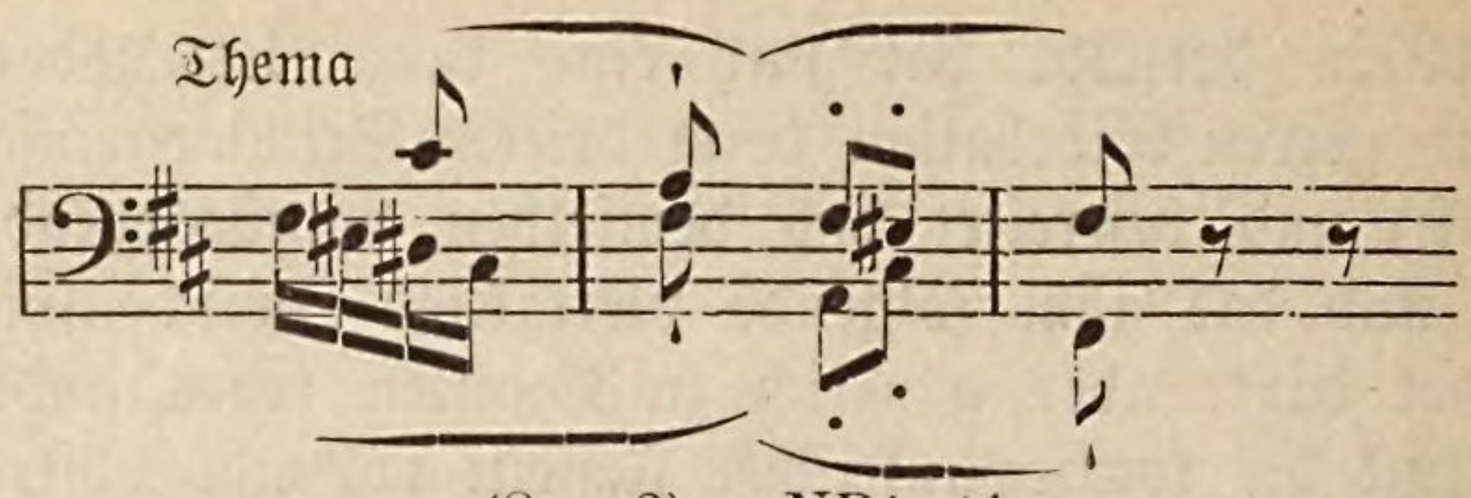
(6) (8)

Die ganze Grazie und „Feschheit“ dieses echten Walzer=
oder Ländler=Motivs tritt erst hervor, wo dasselbe in der
Oberstimme erscheint, was dreimal geschieht. Von sonstigen
Kontrapunkten ist nur noch der des Sopran zum ersten
Themavortrag des Baß hervorzuheben:



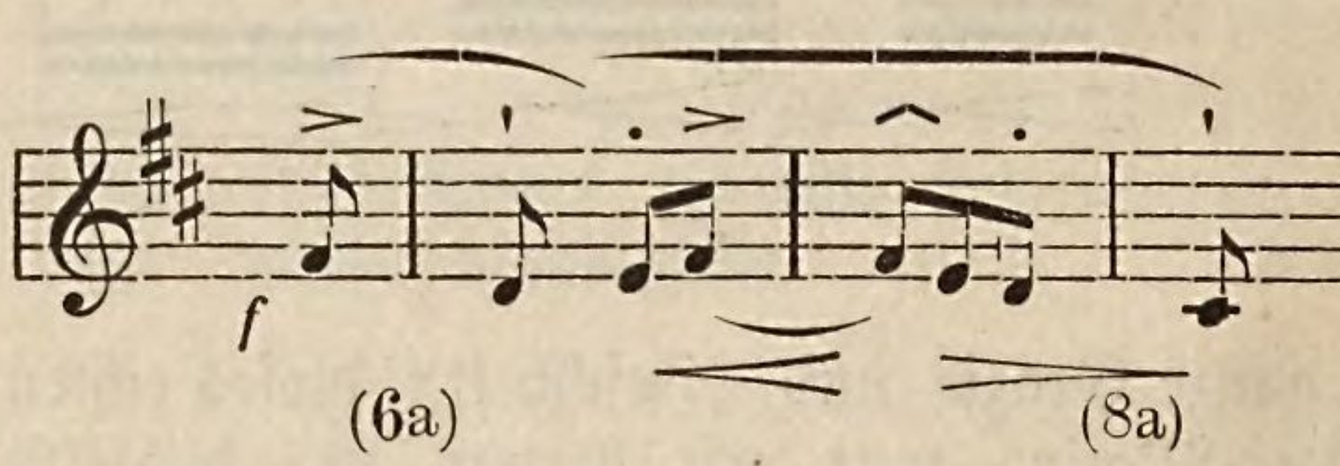
(4) (8)

dessen ausdrucksvolle Synkopen weiterhin eine große Rolle spielen. Reizend ist die Förmlichkeit, mit welcher der erste Gegensatz abtritt, um den zweiten Platz zu machen:



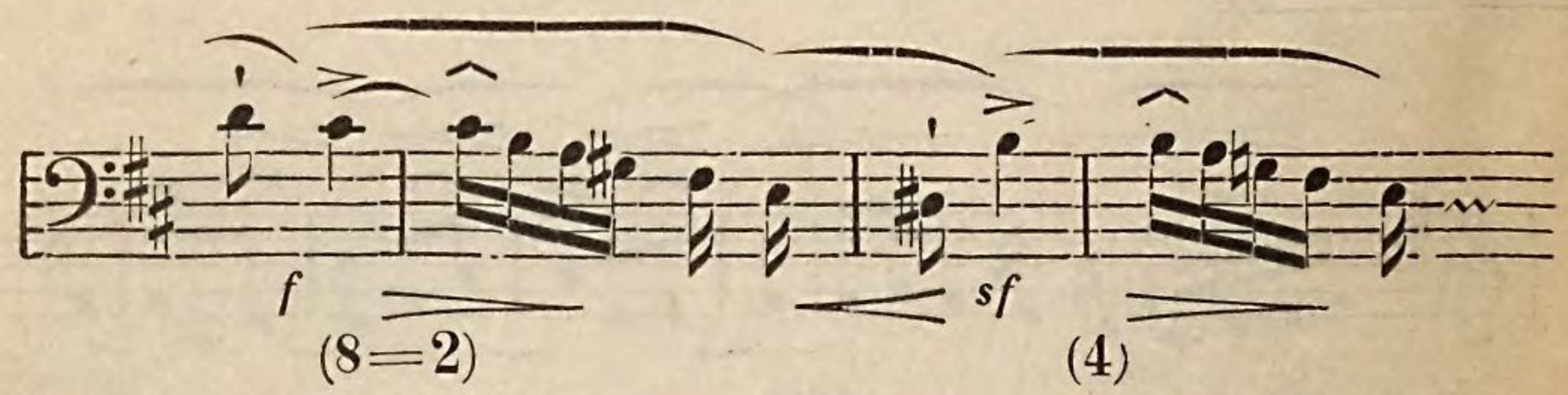
(8c=3) NB! (4)

Sollen wir den Aufbau noch ins einzelne analysieren? ich denke nein! Jeder, der nach unserer Charakteristik das Stück liebgewinnt, wird mit Leichtigkeit die drei Teile (I. in der Haupttonart, II. in fremden Tonarten, III. in der Haupttonart) erkennen und den Zwischenspielen ihre Stellen anweisen. Es sei nur noch aufmerksam gemacht auf Finessen wie das erste Zwischenspiel der zweiten Durchführung mit seiner Dreitaktigkeit trotz Anklang an das Thema:



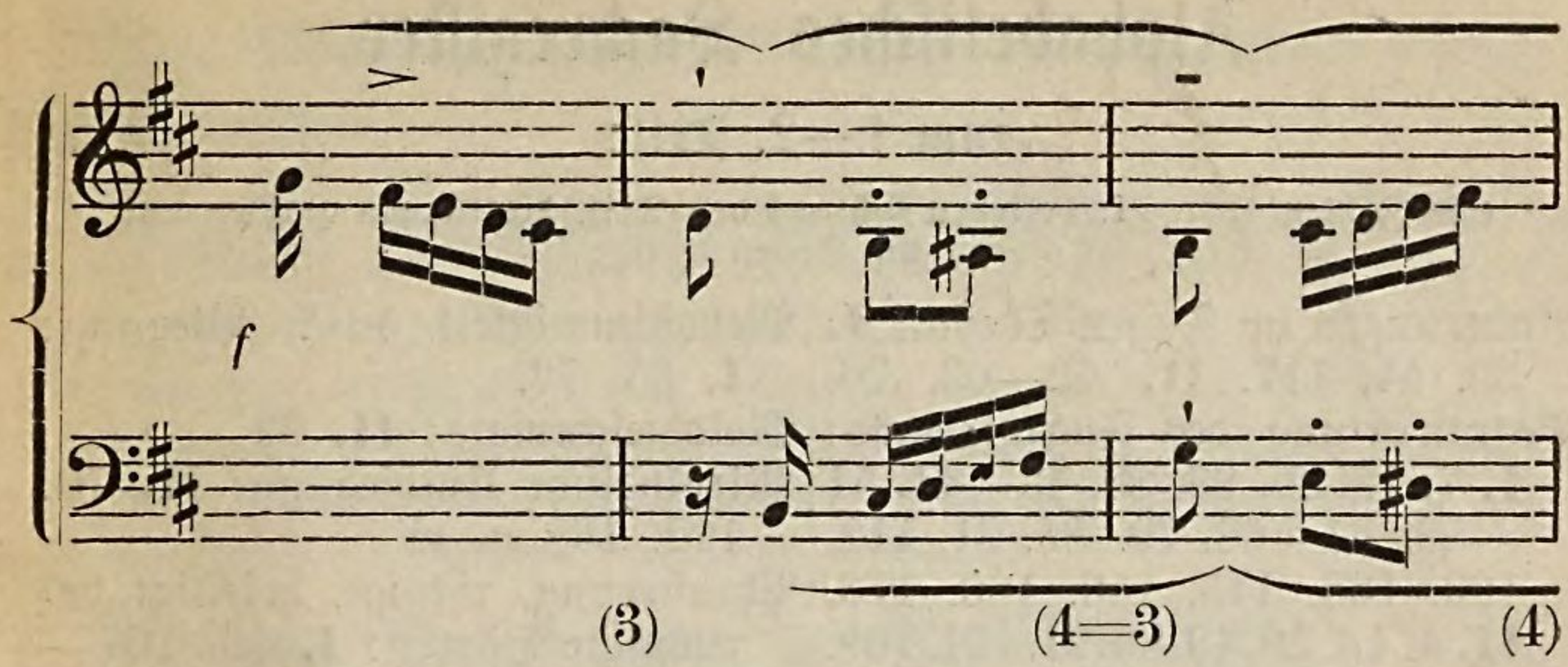
(6a) (8a)

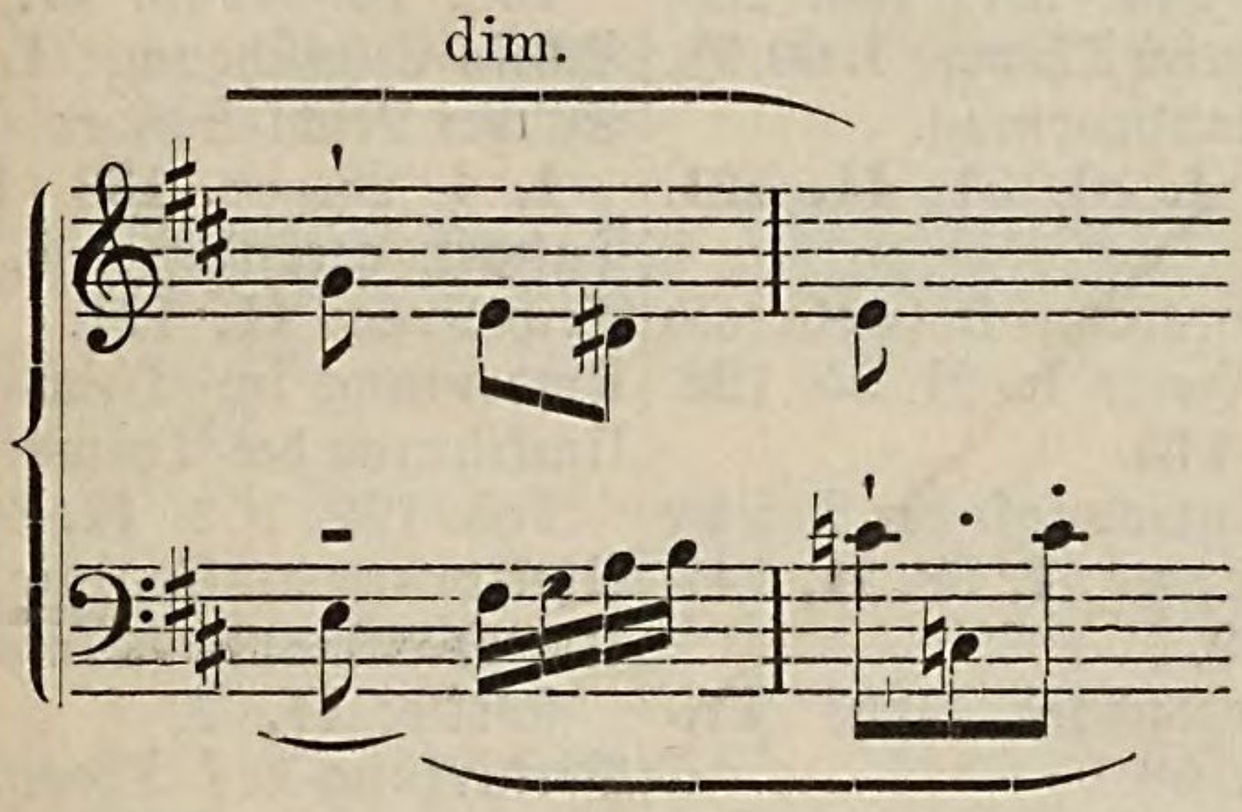
sowie die verbindlichen weiblichen Endungen des langen Zwischenspiels zwischen dem zweiten und dritten Teil:



(8=2) (4)

und endlich die allerliebste Escamotage des Themas in der schon wieder erreichten Haupttonart (Dur) durch den hinterlistig mit dem Thema in der Unterdominante heranspringenden Baß zu Anfang des Schlußteils:





Das sind echte Genieblitze (vgl. auch die letzten Takte, wo das Thema sich allmählich verläuft).

So schließe ich das „Schatzkästlein der Polyphonie“ ohne einen andern Epilog als den der H-moll-Fuge gegebenen, in der Hoffnung, in einem dritten Teile, der noch die „Kunst der Fuge“ analysieren soll, einiges Allgemeine über die Fugenkomposition nachfolgen zu lassen.

Alphabetisches Sachregister

zum 1.—2. Teil:

(die Zahlen I. u. II. beziehen sich auf den Teil, die kleinen Zahlen auf die Seiten.)

Änderungen im Fugen-Thema: **I.** 30. 44. 117. **II.** 62—63. 76.

Beantwortung des Fugenthemas: **I.** 7. 12. 20. 29. 38. 43—44. 51—52. 61—62. 79. 86. 91. 112. 123. 138. 145. 150. 160. 173. **II.** 4. 13. 29. 43. 80. 91. 101. 109. 118. 133. 140. 157. 166. 180.

Bestätigungen im Thema: **I.** 60. 98.

Comes s. Beantwortung.

Doppelfuge: **I.** 31. 51. **II.** 121. 158. 201.

Doppelter Kontrapunkt (mehr als zweistimmiger): **I.** 21. 55. 128. **II.** 112—113.

Doppelter Kontrapunkt der Dezime und Duodezime: **I.** 98. **II.** 141.—142. 149.

Dräseke's Heptachord (ohne Tritonus): **I.** 58.

Engführungen: **I.** 6. 50. 54. 62—63. 105. 140. 153. **II.** 16. 20—22. 36—39. 51. 71. 74 ff. 122. 189.

Harmon. Sinn d. Themas: **I.** 21.

Kanon macht die Nachahmung zum Gegensatz: **I.** 110.

Kirchentöne: **II.** 5. 15. 168. u. m.

Klausers Heptachord (Septonate) **II.** 99.

Mehrstimmigkeit durch Biegung: **I.** 35. 72.

Melodieschemata: **II.** 99.

Mixolydische Umbiegung: **II.** 70. 122. 168 u. m.

Phrasierung, richtige, beseitigt berüchtigte Härten: **I.** 46. 107—108. 168—169. **II.** 14.

Schein-Engführung: **I.** 177.

Schwer-Leicht-Schwer (dreitaktig): **I.** 4. 28. 86. 133. **II.** 35. 68.

Taktart, veränderte: **I.** 14. 151.

Tripelfuge: **II.** 121.

Umdeutung im Thema: **I.** 72.

Umkehrung des Themas: **I.** 45. 63. 105. 139. 162. **II.** 64. 74. 191.

Umkehrung des Gegensatzes: **I.** 105.

Unterdominantwirkungen, verstärkte: **II.** 2.

Verkürzung des Themas: **II.** 74.

Verlängerung des Themas: **I.** 64.

Verminderte Septimenakkorde in chromatischer Folge: **I.** 42—43.

Zählzeiten und Ethos: **I.** 26. 28. 82.

Zweiter Kontrapunkt: **I.** 21—22. 31. 92. 125. 145. **II.** 58. 124. 133. 150. 181. 188. 212.

Zwischenspiele: **I.** 13.

Druckfehler im ersten Teil:

S. 23 Z. 3 v. u. l. „Altes“ statt „Basses“.
S. 29 Z. 2 v. o. l. Violinschlüssel statt Baßschlüssel.
S. 55 Z. 3 v. o. l. „ersteht“ statt „entsteht“.
S. 55 Z. 4 v. o. l. „Alt-Einsatz“ statt „Tenor-Einsatz“.
S. 55 Z. 5 v. o. fehlt vor „und“: „in Engführung mit dem Thema von f b aus (unvollständig) im Alt“.
S. 55 Z. 7 v. o. l. „Tenor“ statt „Alt“.
S. 75 Z. 10 v. o. l. „Sopran“ statt „Baß“.

Von **Max Hesse's illustrierten Katechismen** erschienen bisher:

1. Riemann, Katechismus der Musikinstrumente (Instrumentationslehre).

Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Systematische Klassifizierung und detaillierte Einzelbeschreibung (mit Abbildungen) der gebräuchlichen Orchester-Instrumente, nebst Anweisung für die jeden angemessene Schreibweise; ästhetische Charakteristik jedes Instruments, Anleitung zur Kombination der Klangfarben unter Beigabe kurzer Litteraturbeispiele.

2. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. I. Teil. (Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift.)

Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

3. Riemann, Katechismus der Musikgeschichte. II. Teil. (Geschichte der Tonformen.)

Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M. Beide Teile in 1 Band gebunden 3,50 M.

Für den Unterricht in Musikbildungsanstalten und zum Selbstunterricht. 1. Teil: a) Geschichte der Musikinstrumente; b) Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. 2. Teil: c) Geschichte der Tonformen (mit Tonkünstlerbiographien). Jede der drei Abteilungen (a, b, c) durchläuft selbständig die drei Epochen: Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Die Fassung ist eine gemeinverständliche, der Inhalt aber im Verhältnis zum Umfang ein sehr reicher und ins Spezielle gehender, eine Sammlung einer größeren Zahl selbständiger Einzel-Abhandlungen.

4. Riemann, Katechismus der Orgel (Orgellehre.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Eingehende Beschreibung der einzelnen Teile der Orgel (Klaviatur und Registrierung, Pfeifwerk, Gebläse, Regiewerk) mit systematischer Klassifikation und Charakteristik der einzelnen Stimmen, Anleitung zur Registrierung, Winke für Instandhaltung der Orgel, Gesichtspunkte für Disposition einer neuen Orgel mit einer großen Zahl von Dispositionen alter und neuer Orgeln.

5. Riemann, Katechismus der Musik (Allgemeine Musiklehre). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Die einzelnen Kapitel sind: I. Tongebiet und Notenschrift. II. Intervalle, Akkorde, Tonart, Modulation. III. Metrik, Rhythmik, Phrasierung. IV. Kontrapunkt und Imitation. V. Angewandte Komposition (Stil, Instrumentation, Formenlehre). Der Inhalt ist allgemein orientierend, für das Gebiet der Elementar-Musiklehre aber eingehend und grundlegend für die Spezial-Schulwerke (Harmonielehre 2c.).

6. Riemann, Katechismus des Klavierspiels. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Beschreibung des Klaviers (Mechanisches), Anleitung zur Gewinnung einer soliden Spielweise, korrekten Anschlags und logischen Fingersatzes (Technisches) und Darlegung der Gesetze des Vortrags (Ästhetisches).

7. Dannenberg, Katechismus der Gesangskunst. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Das ist unstreitig eines der besten Werke, das über die Gesangskunst in so inhaltsreicher und bündiger Weise vorhanden ist und verdient allgemeine Verbreitung.

(Litteraturblatt.)

Ein vorzügliches Hilfsmittel und durchaus empfehlenswert.

(Blätter für litterar. Unterhaltung.)

8. Riemann, Katechismus der Kompositionslehre. I. Teil. (Formenlehre.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

9. Riemann, Katechismus der Kompositionslehre. II. Teil. (Angewandte Formenlehre.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M. Beide Teile in 1 Band gebunden 3,50 M.

Das Buch ist vielleicht die gründlichste bis jetzt geschriebene Formenlehre. Der erste Teil (allgemeine Formenlehre) entwickelt systematisch aus dem kleinsten Element (Taktmotiv, Gruppe, Halbsatz, Satz) die großen Formen; der zweite Teil erklärt und belegt mit Beispielen die historisch gewordenen, bestehenden Namen tragenden Formen. Der erste Teil ist somit zugleich die eingehendste und vollständigste Darstellung der Phrasierungslehre, während der zweite über die charakteristischen Merkmale bestimmter Art von Musikstücken (Märsche, Tänze [alte und heutige]), Suiten, Sonaten 2c. kurze und bündige Aufschlüsse giebt. Das Buch ist für alle, welche sich mit Riemanns Ideen befreunden wollen, schlechterdings unentbehrlich.

10. Riemann, Katechismus des Generalbaßspiels. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Der Verfasser, welcher bekanntlich die Generalbaßbezifferung für die Harmonielehre verwirft und an ihre Stelle eine neue, die Harmoniebedeutung das Wort enthüllende Bezifferung gesetzt hat, belebt mit diesem Buche das seit ca. 50 Jahren abgekommene Generalbaßspiel wieder, dessen hohe Bedeutung für die musikalische Erziehung es eindringlichst darlegt. Das Buch enthält 114 Übungsbeispiele, zumeist Choräle, doch auch weltliche Melodien und einige Kammermusikstücke und zwar A. Melodien mit bezifferten Bässen, B. bezifferte Bässe ohne Melodien, C. Bezifferte Melodien ohne Baß, D. Melodie ohne Baß, E. Continuo als Begleitung des Solo-Instruments. Der Text (47 Seiten) giebt ausführliche Anweisungen für die nützliche Verwendung der Übungen. Übrigens kann das Buch auch als Aufgabesammlung für schriftliche Harmoniearbeiten benutzt werden. Nur die Abteilung C bedient sich der neuen (Riemannschen) Bezifferung.

11. Riemann, Katechismus des Musikdiktats. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Das Musikdiktat (Nachschreiben vom Lehrer gespielter kurzen Sätze) hat sich seit 1882 (nach Erscheinen von A. Lavignacs Dictée musicale) schnell in den meisten Konservatorien eingebürgert. Dr. Riemann ist gleich damals lebhaft für dasselbe eingetreten und hat ihm neue Seiten abzugewinnen gewußt, indem er speziell die Phrasierungslehre mit den Diktier-Übungen verband. Das vorliegende Buch enthält 210 ein- und mehrstimmige Beispiele und im Text (47 S.) die ausführliche Anleitung für die Handhabung der Methode.

12. C. Schroeder, Katechismus des Violinspiels. Brosch 1,50 M.

Geb. 1,80 M.

Ein Werkchen, das sein Thema in der vollständigsten Weise erschöpft und allen Violinspielern aufrichtig empfohlen werden kann.

13. C. Schroeder, Katechismus des Violoncellospiels. Brosch. 1,50 M.

Geb. 1,80 M.

. . . Zugleich machen wir auf den Katechismus des Violoncellospiels aufmerksam, da derselbe ein unentbehrliches Nachschlagebüchelchen für jeden, der sich für das Violoncell interessiert, ist. Deutsche Musikerzeitung 1890, No. 24.

14. C. Schroeder, Katechismus d. Taktierens u. Dirigierens.

Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Diesen Katechismus sollte jeder junge Musiker immer und immer wieder studieren, denn es ist ein Meisterwerkchen in seiner Art.

15. Riemann, Katechismus der Harmonielehre. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Das Buch ist ein Seitenstück zu des Verfassers Handbuch der Harmonielehre (Leipzig bei Breitkopf & Härtel), rekapituliert aber keineswegs dessen Inhalt, sondern faßt die ganze Lehre etwas anders an, sodaß es auch beim Gebrauch jenes Buchs als eine willkommene Ergänzung erscheinen wird. Die Lehre von der Harmoniebedeutung der Akkorde erscheint hier als der Hauptinhalt und die Anleitungen zum Satz mehr nur als Beigabe. Der Katechismus „Harmonielehre" giebt zugleich eine ausgeführte Modulationslehre, die hier gegenüber der „Systematischen Modulationslehre" des Verfassers (Hamburg, bei J. Richter) wesentlich geklärt und fortentwickelt erscheint.

16. Riemann-Fuchs, Katechismus der Phrasierung. (Praktische Anleitung zum Phrasieren.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

17. Riemann, Katechismus der Musik-Ästhetik. (Wie hören wir Musik?)

Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

18./19. Riemann, Joh. Seb. Bachs wohltemperiertes Klavier.

Teil I u. II. Brosch. à 1,50 M. Geb. à 1,80 M. Kplt. brosch. 3 M. Geb. 3,50 M.

Eine Fugenlehre in Gestalt ausführlicher Analysen; sämtliche Fugen und Präludien sind nach ihrem thematischen und modulatorischen Aufbau eingehend analysiert. Ein wichtiger Beitrag zur Formenlehre und Phrasierungslehre.

20. Riemann, Katechismus der Vokalmusik. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

21. Riemann, Katechismus der Akustik. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

22. von Franken, Katechismus des guten Tones und der feinen Sitte. 2. vermehrte Auflage. Gebunden 2,50 M.

Nicht nur alle hervorragenden Journale wie Daheim, Bazar, Über Land und Meer, Ill. Frauenzeitung, Allgem. Modenzeitung, Fürs Haus, Quellwasser fürs deutsche Haus, Heimgarten, Wiener Frauenzeitung u. s. w. u. s. w., sondern auch alle größeren und kleineren politischen Tageszeitungen haben in längeren oder kürzeren Artikeln den großen Wert dieses Werkchens voll und ganz anerkannt. Die erste starke Auflage war in 4 Wochen verkauft.

23. von Franken, Katechismus der Toilettenkunst und des feinen Geschmacks. Geb. 2,50 M.

24. von Franken, Der gute Ton für die Kinderwelt. Geb. 3 M.

25. Fr. Goeschke, Katechismus der Zimmergärtnerei. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

26. J. Berger, Katechismus des Schachspiels. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Die Namen der Verfasser bürgen für die Gediegenheit des Inhalts.

Einführungen der Katechismen erfolgten schon in den Lehranstalten der Städte: Amsterdam, Arnsberg, Basel, Berlin, Brüssel, Budapest, Karlsruhe, Kassel, Köln, Dorpat, Dresden, Frankfurt a. M., Graz, Hamburg, Hannover, Leipzig, München, Newyork, Nordhausen, Petersburg, Prag, Rotterdam, Trier, Wien u. s. w.

Druck von Hüttel & Becker in Leipzig.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

A. FF
Buchbin
Mün
Langs

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Riemann, Hugo,

Katechismus der Fugen-Komposition [Analyse von J. S. Bachs ' Wohltemperiertem Klavier' und 'Kunst der Fuge']

Bd.: 2

Leipzig 1891

B.Sandb. 610-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11557010-3